



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
DOCTORADO EN HISTORIA  
Y CIENCIAS DE LA MÚSICA**

**TESIS DOCTORAL**

***INICIO Y CONSOLIDACIÓN DE LA  
TEORÍA DEL PIANISMO RUSO.  
ESTUDIO COMPARATIVO DE  
DOS ESCUELAS:  
LEONID V. NIKOLAEV (1878-1942),  
HEINRICH G. NEUHAUS (1888-1964)***

**Presentada por: OLGA CHKOURAK**

**Director: KAZIMIERZ MORSKI**

**MADRID 2010**



*A mis queridas maestras*

*Ljudmila Borisovna Umanskaja (1917-1995)*

*Discípula de Samuil Feinberg*

*Sof'ja Borisovna Vakman (1911-2000)*

*Discípula de Samarij Savšinskij*

*Margarita Petrovna Kontorovskaja (1948-)*

## ÍNDICE

---

### Introducción

*pág. 1*

### PRIMERA PARTE

#### Sinopsis de la Teoría y Práctica Pedagógica del Pianismo en Rusia

#### Capítulo I. Los Orígenes de la Teoría del Pianismo Ruso

*pág. 23*

#### Capítulo II. La práctica Pedagógica de los Conservatorios en Rusia

*pág. 81*

#### Capítulo III. Los Conservatorios de Rusia al Inicio del Siglo XX

*pág. 137*

#### Capítulo IV. La Teoría del Pianismo como Ciencia de la Ejecución

*pág. 171*

#### Capítulo V. La Teoría Soviética del Pianismo como Ciencia y su Consolidación

*pág. 223*

### SEGUNDA PARTE

#### Estudio Comparativo de dos Escuelas:

Leonid V. Nikolaev (1878-1942),

Heinrich G. Neuhaus (1888-1964).

#### Capítulo VI. Leonid Vladimirovič Nikolaev. Biografía

*pág. 291*

#### Capítulo VII. Heinrich G. Neuhaus. Biografía

*pág. 313*

#### Capítulo VIII. Personalidad y Método

*pág. 339*



## ÍNDICE

---

Capítulo IX. En Clase. Individualidad, Intuición y Cultura

*pág. 373*

Capítulo X. Gramática de la Interpretación Pianística

*pág. 419*

Capítulo XI. El Ideal Artístico

*pág. 473*

Capítulo XII. Los Recursos Expresivos del Pianista

*pág. 503*

Capítulo XIII. Sobre el Trabajo Técnico

*pág. 537*

Capítulo XIV. La Evolución del Método Pedagógico

*pág. 587*

Conclusiones

*pág. 623*

Bibliografía

*pág. 631*

Criterios Bibliográficos

*pág. 663*

Índice de Ilustraciones

*pág. 667*

Índice de Nombres

*pág. 675*

Índice Sumario

*pág. 685*



*Lo principal que se requiere para ser uno tañedor,  
es la postura de las manos, [...].*

*Todas estas cosas aunque por escrito se pueden  
en alguna manera enseñar, no tan perfecta  
y cumplidamente como el maestro las puede decir.*

*Tomad por consejo especial de no aprender esto de bárbaros  
tañedores, porque toda la vida quedareis mancos.*

*Más vale dar doblados dineros a un buen tañedor porque  
os enseñe el tiempo necesario, que darlos sencillos  
al que no sabe poner las manos en el órgano.*

*Juan Bermudo. Declaración de instrumentos musicales, 1555.*



## INTRODUCCIÓN

**E**n la historia del arte musical, la creación, la interpretación, y la pedagogía pianística han ocupado un lugar muy importante en los dos últimos siglos. Desde el final del siglo XVIII y hasta nuestros días, se han escrito una enorme cantidad de obras para piano. Con este instrumento no solamente se relaciona la obra de los grandes compositores, sino también con la inmensa literatura pedagógica dedicada a la educación de los músicos. Sin el piano, es inconcebible ahora la práctica y la educación musical.

Compositores, musicólogos, directores, instrumentistas, y cantantes, están obligados a conocer por lo menos las nociones elementales de la ejecución pianística. Independientemente de su especialidad, cada músico profesional debe dominar en cierto grado este instrumento. Por otra parte el piano también juega un papel primordial en el proceso de estudio de la teoría, el solfeo, y la historia del arte musical. Sin perder su carácter específico dentro de la cultura musical, el piano se ha convertido en un instrumento universal, necesario para todas las áreas de la práctica musical y pedagógica. En todo esto reside la importancia actual de este instrumento en la música.

Naturalmente, las cuestiones del arte pianístico profesional siempre han interesado en primer lugar a los mismos pianistas, tanto a intérpretes como a pedagogos. Estas cuestiones se han analizado en innumerables manuales prácticos e investigaciones teóricas, con el propósito de ayudar al pianista en el dominio de la maestría interpretativa. Todo este amplio material ya acumulado, más la experiencia práctica de la enseñanza del piano, han sido la base y el fundamento

de la teoría del pianismo. El camino y el desarrollo de la teoría del pianismo inician con los tratados de los clavecinistas del siglo XVIII, y continúa hasta nuestros días en los trabajos de intérpretes, pedagogos y teóricos del pianismo.

El presente trabajo de investigación está dedicado al desarrollo de la teoría del pianismo en Rusia. Sin embargo, la metodología pianística ha sido un proceso histórico de interrelación entre las distintas culturas europeas. Es por eso la necesidad de analizar las influencias recíprocas que se han dado entre las distintas escuelas, sobre todo a partir de su relación con las nuevas ciencias surgidas del positivismo del siglo XIX. Nos referimos concretamente a las ciencias de la fisiología y la psicología.

El neologismo del “pianismo” fue acuñado en Rusia en 1918 por el musicólogo soviético Boris Asaf’ev. Al afirmar que “el pianismo es Chopin, el cual demostró que el piano es en esencia un discurso tímbrico”, B. Asaf’ev define al pianismo como la cultura de la interpretación entonativa-tímbrica del piano.

Posteriormente, en 1927 el pianista y musicólogo ruso V. Ivanovskij, en su *Teoría del pianismo*, define al “pianismo” como el concepto que abarca a todo lo relacionado con el arte pianístico. El pianismo incluye tanto a los intérpretes (los pianistas), como a la literatura pianística y al piano mismo, el instrumento. Así mismo, Ivanovskij divide al pianismo en dos fundamentales aspectos, que son la historia y la teoría del pianismo. El primer aspecto incluye a la historia de los pianistas más representativos de determinada época o nación, así como a la historia de la literatura para piano y la historia de la construcción del instrumento mismo. El otro aspecto del pianismo, es la historia de la teoría del pianismo.

La teoría del pianismo abarca a la sistematización y el análisis del proceso de la interpretación pianística, es decir, la técnica pianística que se concretiza en los tratados, así como a los fundamentos pedagógicos surgidos de la práctica de la enseñanza, y que son plasmados en la metodología pianística, las *escuelas*. La historia de la teoría del pianismo será entonces el recuento histórico de los tratados, su

surgimiento y evolución, así como el desarrollo de la pedagogía pianística en las distintas escuelas, o en determinado ámbito cultural. Todos estos aspectos están estrechamente relacionados y constituyen el universo del fenómeno del pianismo.

El pianismo soviético ha sido una historia de éxito en el arte pianístico mundial del siglo XX. Éste surge de la tradición romántica y académica del pianismo ruso, heredera de la tradición del pianismo europeo. El pianismo europeo surge en Europa hacia finales del siglo XVIII, con dos importantes escuelas. La escuela londinense y la escuela vienesa, que constituyeron los dos centros más importantes del pianismo europeo del siglo XIX. La primera de estas escuelas, fundada por el italiano Muzio Clementi, llegó a Rusia a través del pianista irlandés John Field, discípulo de Clementi. Su escuela continuó con los pianistas rusos Anton Kontskij, Aleksandr Dubuque, Nikolaj Zverev, Sergej Rachmaninov, Aleksandr Skrjabin, Aleksandr Ziloti, M. Presman, K. Igumnov, y muchos otros. Y la escuela vienesa, que por una parte llega a Rusia a través del alemán Franz Gebel, continuando con Aleksandr Villoing y los hermanos Rubinstein, y por otra parte a través de la escuela de Carl Czerny, con el pianista polaco Teodor Leszetycki, continuando con Vasilij Safonov, Vladimir Puchal'skij, Leonid Nikolaev, Anna Esipova, y otros.

Un papel central en el desarrollo del pianismo ruso fue la fundación de su primer conservatorio en Sankt-Peterburg, en el año de 1862, a partir del cual se inicia la práctica pedagógica profesional con los hermanos Anton y Nikolaj Rubinstein. Posteriormente, esta tradición pedagógica la continuarán los pianistas: Sergej Taneev, Vasilij Safonov, Vladimir Puchal'skij, Aleksandr Goldenweiser, Félix Blumenfeld, Konstantin Igumnov, y Leonid Nikolaev, introduciendo las nuevas tendencias de la teoría del pianismo como ciencia de la interpretación, y desarrollando continuamente los métodos más eficaces para su enseñanza.

Después de la revolución rusa de 1917, el éxito del pianismo soviético fue algo realmente inesperado para muchos pianistas en Europa. Las condiciones políticas y económicas no eran en nada favorables para el desarrollo del pianismo ruso.

Pero gracias al entusiasmo de la *intelligenciya* [intelectualidad] rusa que siguió trabajando bajo las complicadas circunstancias políticas, el desarrollo del arte musical ruso, sobre todo en el ámbito interpretativo, no fue interrumpido. Después de la nacionalización de los conservatorios rusos de S-Peterburg, Moscú, Kiev, y Odessa, el trabajo de pianistas y pedagogos como Félix Blumenfeld, Aleksandr Goldenweiser, Konstantin Igumnov, o Leonid Nikolaev, aseguraron la continuidad de las mejores tradiciones del pianismo ruso.

En el presente trabajo de investigación se realiza una sinopsis de la teoría del pianismo en Rusia, como introducción al estudio comparativo de dos escuelas pianísticas rusas del periodo soviético. En primer lugar, nuestra investigación se centra en el trabajo pedagógico que desarrolló después de la revolución la escuela pianística de Leningrad, fundada por Leonid V. Nikolaev, con la que inicia el periodo del pianismo soviético. Y en segundo término, la escuela de Heinrich G. Neuhaus en Moscú, con la que se consolida el mismo.

Leonid Vladimirovič Nikolaev fue un destacado pedagogo soviético. Entre sus discípulos se encuentran pianistas reconocidos mundialmente, como: Vladimir Sofronickij, Marija Judina, Dmitrij Šostakovič, y Pavel Serebrjakov.

Su carrera pedagógica se desarrolla en un momento crítico de la historia de Rusia, que inicia casi una década antes de la revolución de 1917, llegando a su cúspide en la segunda década de la revolución, lo que indudablemente influyó sobre sus concepciones estéticas, y sobre la evolución de su pianismo y método pedagógico. En este sentido, Leonid Nikolaev fue un protagonista activo de los cambios de la educación musical en la Rusia soviética.

Discípulo de eminentes pedagogos rusos como Vladimir Puchal'skij, Sergej Taneev, y Vasilij Safonov, Leonid Nikolaev continúa con las tradiciones del pianismo ruso, y a su vez introduce nuevas tendencias, estando siempre al tanto de los logros más importantes en las ciencias de la música, buscando siempre los métodos más efectivos para su enseñanza.



Leonid Vladimirovič Nikolaev es considerado como el fundador de la escuela pianística soviética en Leningrad. Pero a diferencia de los pianistas y escuelas del conservatorio de Moscú, sobre su escuela y método pedagógico se ha escrito muy poco. No obstante, su herencia pedagógica no es menos importante. Actualmente muchos pianistas del conservatorio de St. Peterburg, pertenecen a su escuela.

Leonid Nikolaev escribió poco. La evidencia escrita de su escuela la constituyen algunos breves artículos, ciertos manuscritos, y su correspondencia personal. Se conservan algunos estenogramas de sus lecciones dadas en diversos lugares y en distintos momentos de su carrera. Estos estenogramas fueron informes internos, y no se puede esperar de ellos la plenitud del registro de todo aquello que se había dicho. Frecuentemente se percibe en éstos un cierto esquematismo, debido a la brevedad de lo ahí escrito. Pero a pesar de esto, el pensamiento de Nikolaev se percibe íntegro.

Por el testimonio de sus mismos discípulos, varios de ellos le habían exhortado a que escribiera un libro, en el que pudiera compartir su experiencia pedagógica y sus ideas sobre el pianismo. Desafortunadamente se rehusó a hacerlo. La razón principal (en nuestra opinión), es porque estaba consciente de la complejidad de todo arte, y sobre todo, del arte pianístico. L. Nikolaev decía que «...la música empieza ahí, en donde las palabras terminan.»<sup>1</sup>

Heinrich Gustavovič Neuhaus es uno de los grandes pedagogos del pianismo ruso ampliamente reconocido. Su escuela pianística logró la celebridad gracias a sus brillantes y talentosos alumnos. Entre ellos, dos de los más grande pianistas rusos del siglo XX, Emil' Gilel's y Svjatoslav Richter.

Heinrich G. Neuhaus fue discípulo del pianista polaco Leopold Godowski en Berlín y Viena. En 1915 se gradúa del conservatorio de S-Peterburg con Felix Blumenfeld (su tío). Su carrera pedagógica se inicia ya en pleno periodo soviético,

---

<sup>1</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» en: CHENTOVA, S., ed. *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, p.111.

y logra el rápido reconocimiento hacia el final de los años veinte, llegando a ser rector del Conservatorio de Moscú de 1935 a 1937. En el periodo de la segunda guerra mundial, Heinrich Neuhaus fue reprimido por su origen alemán, siendo finalmente restablecido su prestigio en la posguerra.

A diferencia de Leonid Nikolaev, Heinrich Neuhaus escribió diversos artículos dedicados a la interpretación, además su obra capital titulada: *El Arte del Piano. Consideraciones de un Profesor*.<sup>2</sup> Existen además grabaciones y estenogramas de sus clases realizadas entre 1936 y 1962, y una obra de carácter personal sobre sus *Recuerdos*.

Su obra pedagógica ha sido ampliamente reconocida y traducida al alemán, al inglés y al castellano. En vida, Heinrich Neuhaus gozó del reconocimiento y fue el centro de atención del pianismo mundial. Es por eso que se le reconoce como a una de las figuras centrales del pianismo soviético.

## JUSTIFICACIÓN

La motivación principal para emprender este trabajo de investigación sobre el pianismo ruso, ha sido mi trabajo pedagógico-pianístico. En 1990 obtuve el grado de Maestría en Bellas Artes del Conservatorio Estatal N. A. Rimski-Korsakov de St. Peterburg. A partir de entonces, en mi experiencia pedagógica por más de diez años en México, he tenido la satisfacción de formar a talentosos jóvenes pianistas, premiados en diversos concursos nacionales en México, e internacionales de Hispanoamérica.

No obstante, a lo largo de mi experiencia pedagógica, debido quizá a la escasa publicación en castellano de obras sobre el pianismo, me he percatado de que aún

---

<sup>2</sup> Consideramos necesario aclarar que el título de la traducción al castellano de esta obra, no refleja el sentido exacto ahí sugerido. Más propiamente sería: *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística. Anotaciones del Maestro*. — O. Ch.

existen muchos profesores de conservatorios y escuelas de música que equiparan las escalas, octavas y arpeggios, con la técnica pianística. Muchos otros piensan que los tratados de piano son sólo una colección de escalas y ejercicios. O consideran que la técnica es un entrenamiento físico, separado de un objetivo artístico. Ideas que ya han sido superadas hace mucho por la teoría del pianismo.

El presente trabajo de investigación está dedicado al análisis comparativo de dos importantes escuelas pianísticas rusas del siglo XX. Como introducción a este análisis, se muestra la evolución de la teoría del pianismo en Rusia desde el final del siglo XVIII, hasta su consolidación en el periodo soviético. A lo largo de esta amplia introducción, y del análisis de dos de sus principales escuelas, se revela el proceso histórico de desarrollo de la técnica y la teoría del pianismo en Rusia, y de la gran influencia sobre ésta de Europa occidental.

En este sentido, el presente trabajo constituye básicamente un libro de consulta en castellano, dirigido a profesores y jóvenes pianistas. En éste se muestra a la evolución de la teoría del pianismo en Europa y Rusia, y se demuestra que la técnica es algo inseparable del proceso musical interpretativo. Una cultura de la entonación oral y gestual, desarrollada en un ambiente musical propicio.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el estudio de la teoría del pianismo ruso existe tan sólo un antecedente de análisis comparativo entre sus distintas escuelas, perteneciente al pianista y teórico del pianismo ruso A. Nikolaev, quien publicó en 1969 un estudio comparativo, titulado: *H. G. Neuhaus y S. E. Feinberg sobre el arte pianístico*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> NIKOLAEV, A.: «H. G. Neuhaus i S. E. Feinberg o fortepiannom iskusstve» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5. M., Muzyka, 1969, pp. 134-164.

No obstante, para el marco teórico sobre el estudio comparativo de nuestra investigación, es necesario tener en cuenta todas las obras escritas sobre la escuela pianística de Leonid Nikolaev y Heinrich Neuhaus, que a continuación citamos.

Sobre Leonid V. Nikolaev y su escuela pianística, se ha escrito las siguientes obras. El primero de los escritos dedicados a su escuela, fue la reseña del concierto de sus alumnos en el Conservatorio de Moscú, del 18 de marzo de 1927. La reseña fue escrita por el joven pianista y musicólogo Grigorij Kogan, titulada: *El concierto de los pianistas de la escuela de Nikolaev de Leningrad*.<sup>4</sup> El artículo señala sobre los rasgos característicos de la interpretación, común a todos los participantes del concierto, y se afirma que L. Nikolaev es conocido como un continuador de los principios del pianista alemán Rudolf Breithaupt.

El segundo de los artículos dedicado a su escuela pianística, pertenece al pianista y musicólogo Viktor Del'son, titulado: *L. V. Nikolaev. Hacia el 25-aniversario de su actividad musical pedagógica*.<sup>5</sup> El artículo se publicó en el № 7-8 de la revista *Sovetskaja Muzyka*, de 1935. En éste, V. Del'son hace una crítica del sistema pedagógico de L. Nikolaev, basándose sólo en un conocimiento parcial de los principios de esta escuela.

Posteriormente en esta misma revista, el pianista y musicólogo Arnol'd Al'svang escribió una serie de ensayos dedicados a las escuelas pianísticas de Rusia. En su artículo titulado: *Las escuelas soviéticas del pianismo. La escuela de Leonid Nikolaev*,<sup>6</sup> realiza una concisa y objetiva característica de esta escuela.

El trabajo más significativo sobre la obra y la escuela de Leonid Nikolaev, es la monografía escrita por el pianista y pedagogo Samarij Savšinskij, titulada: *Leonid*

---

<sup>4</sup> GRIMICH, K. (KOGAN, G.): «Koncert leningradskih pianistov školy L.V. Nikolaeva» *Muzyka i revolucija*, 1927, № 4, p. 31. (ahora en: KOGAN, G.: *Voprosy pianizma*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, pp. 427-428)

<sup>5</sup> DEL'SON, Viktor Ju.: «L. V. Nikolaev. K 25-letiju muzykal'no-pedagogičeskoj dejatel'nosti» *Sovetskaja Muzyka*, № 7-8, 1935, pp. 108-112.

<sup>6</sup> AL'SVANG, Arnol'd A.: «Sovetskie školy pianizma. Škola Leonida Nikolaeva», *Sovetskaja Muzyka*, 1939, № 7, pp. 44-49.

*Nikolaev. Pianista. Compositor. Pedagogo.*<sup>7</sup> La obra es una biografía de L. Nikolaev escrita desde la perspectiva de uno de sus más destacados discípulos. El libro se publicó en 1950, y contiene valiosas observaciones críticas basadas en la considerable experiencia pedagógica de su autor. En base a esta misma obra, diez años más tarde, S. Savšinskij publica otro ensayo titulado: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Esbozo de una vida y actividad artística*,<sup>8</sup> en el que no añade nada nuevo.

En 1979 se publica una colección de artículos dedicada al centenario de natalicio de Leonid Nikolaev, bajo el título: *L. V. Nikolaev. Artículos y memorias de sus contemporáneos. Cartas*.<sup>9</sup> La obra contiene dos extensos artículos sobre su actividad pedagógica y compositiva, además de una serie de pequeños relatos sobre L. Nikolaev escritos por sus contemporáneos. Al final de la obra se incluye un epistolario y dos anexos que enlistan sus obras musicales, y a sus discípulos.

La obra inicia con el artículo del pianista y musicólogo Lev Barenboim (el editor del libro), titulado: *L. V. Nikolaev—fundador de la escuela pianística de Leningrad*,<sup>10</sup> en el que se realiza una extensa reseña sobre su obra pedagógica.

El segundo artículo pertenece al compositor A. Dmitriev, titulado: *L. V. Nikolaev—compositor*,<sup>11</sup> en el que se relata sobre su obra musical y su actividad como compositor.

De las memorias escritas por sus alumnos en diversos periodos de su carrera pedagógica, se incluyen en esta colección una serie de relatos. De J. Tjulin: *Encuentro con L. V. Nikolaev*;<sup>12</sup> de V. Bogdanov-Berezovskij: *Del libro “Camino del*

---

<sup>7</sup> SAVŠINSKIJ, Samarij I.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. Leningrad—Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950.

<sup>8</sup> Ídem. *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerk žizni i tvorčeskoj dejatel'nosti*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1960.

<sup>9</sup> BARENBOIM, L. / Fishman, N., eds. *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979.

<sup>10</sup> BARENBOIM, Lev A.: «L. V. Nikolaev—osnovopoložnik leningradskoj pianisti-českoj školy» en: Barenboim, L. / Fishman, N., eds.: op. cit., pp. 12-60 (ahora en: BARENBOIM, L.: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989, pp. 99-156.)

<sup>11</sup> DMITRIEV, A.: «L. V. Nikolaev-kompozitor» *Ibid*, pp. 61-94.

<sup>12</sup> TJULIN, J.: «Vstreča s L. V. Nikolaevym» *Ibid*, pp. 96-100.

*arte*”;<sup>13</sup> de P. Serebrjakov: *L. V. Nikolaev y el Conservatorio de Leningrad*;<sup>14</sup> de M. Maculevič: *A lo lejos*;<sup>15</sup> de T. Berkman: *A mi querido maestro y amigo*;<sup>16</sup> de I. Švarc: *Algunos acontecimientos y hechos*;<sup>17</sup> de O. Rafalovič: *V. I. Skrjabina — A. K. Glazunov — L. V. Nikolaev*;<sup>18</sup> de M. Gramenickaja: *Recuerdo de aquellos años*;<sup>19</sup> de A. Rozanov: *Anotaciones*;<sup>20</sup> de G. Buze: *Fe en el alumno*;<sup>21</sup> de N. Perel’man: *Director de conciencias*;<sup>22</sup> de N. Fishman: *Anotaciones en los márgenes de un libro ya leído*;<sup>23</sup> de E. Žarkovskij: *Lo que especialmente recuerdo*;<sup>24</sup> de T. Rjabova: *El arte pedagógico comprobado por el tiempo*;<sup>25</sup> de V. Ivanova: *Inolvidables clases*;<sup>26</sup> de K. Grinasjuk: *De las conversaciones con el maestro*;<sup>27</sup> de A. Geronimus: *Los años de estudio con L. V. Nikolaev*;<sup>28</sup> de T. Samojlovič: *Al final de los años treinta*;<sup>29</sup> de E. Šenderovič: *En los años difíciles*;<sup>30</sup> y de A. Sokovnin: *Sobre los últimos días*.<sup>31</sup>

En 1988 el profesor de teoría del pianismo del conservatorio de Leningrad, Leonid Gakkel’, publica su discurso de apertura del concierto dedicado al centenario del nacimiento de L. Nikolaev, llevado a cabo en la sala “Glinka” de la Filarmonía de Leningrad el 30 de octubre de 1978, titulado: *L. V. Nikolaev*.<sup>32</sup>

<sup>13</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: «Iz knigi “Dorogi iskusstva”» *Ibid*, pp. 100-102.

<sup>14</sup> SEREBRJAKOV, P.: «L. V. Nikolaev i Leningradskaja konservatorija» *Ibid*, pp. 102-109.

<sup>15</sup> MACULEVIČ, M.: «Izdaleka» *Ibid*, pp. 109-112.

<sup>16</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele i druge» *Ibid*, pp. 112-119.

<sup>17</sup> ŠVARC, I.: «Neskol’ko sobytij i faktov» *Ibid*, pp. 119-124.

<sup>18</sup> RAFALOVIČ, O.: «V. I. Skrjabina — A. K. Glazunov — L. V. Nikolaev» *Ibid*, pp. 124-127.

<sup>19</sup> GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat’ tech let» *Ibid*, pp. 127-131.

<sup>20</sup> ROZANOV, A.: «Listki iz bloknota» *Ibid*, pp. 131-136.

<sup>21</sup> BUZE, G.: «Vera v učenika» *Ibid*, pp. 136-140.

<sup>22</sup> PEREL’MAN, N.: «Vlastitel’ dum» *Ibid*, pp. 140-141.

<sup>23</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» *Ibid*, pp. 141-148.

<sup>24</sup> ŽARKOVSKIJ, E.: «Čto mne osobenno zapomnilos’» *Ibid*, pp. 148-150.

<sup>25</sup> RJABOVA, T.: «Pedagogičeskoe iskusstvo, proverennoe vremenem» *Ibid*, pp. 150-155.

<sup>26</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» *Ibid*, pp. 155-159.

<sup>27</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» *Ibid*, pp. 159-166.

<sup>28</sup> GERONIMUS, A.: «Gody učenija u L. V. Nikolaeva» *Ibid*, pp. 166-172.

<sup>29</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-ch godov» *Ibid*, pp. 172-175.

<sup>30</sup> ŠENDEROVIČ, E.: «V trudnye gody» *Ibid*, pp. 175-180.

<sup>31</sup> SOKOVNIN, A.: «O poslednich dnjach» *Ibid*, pp. 180-186.

<sup>32</sup> GAKKEL’, L.: «“L. V. Nikolaev” Vstupitel’noe slovo k koncertu, posvjaščennomu 100-letiju so dnja roždenija L. V. Nikolaeva, Malyj zal im. M. I. Glinki Leningradskoj filarmonii, 30 oktjabrja 1978

Finalmente en 1990 se publicó una colección de artículos del pianista y profesor del conservatorio de Moscú, Jakov Milstein, en la que incluye su ponencia dictada en octubre de 1978 para el coloquio dedicado al centenario del natalicio de L. V. Nikolaev, en el Conservatorio de Leningrad. El texto de la ponencia fue publicado bajo el título: *Tradiciones de la escuela pianística de Moscú y L. V. Nikolaev*.<sup>33</sup> En su ponencia el Dr. J. Milstein señala sobre la importancia que tuvieron las tradiciones moscovitas en la formación musical de L. Nikolaev, y a su vez subraya sobre el carácter recíproco que tuvo en esta relación.

Sobre los discípulos de L. Nikolaev se han publicado varios trabajos. De V. Del'son el artículo: *Vladimir Sofronickij*.<sup>34</sup> De L. Barenboim dos artículos. El primero titulado: *Vladimir Vladimirovič Sofronickij*,<sup>35</sup> y el segundo: *En memoria de V. V. Sofronicki: V. Sofronickij — El deber del artista. De los recuerdos* (K. Adžemov, D. Baškirov, S. Savšinskij, N. Nikonovič).<sup>36</sup> De V. Bogdanov-Berezovskij: *Sofronickij*.<sup>37</sup> De O. Žukova: *Recuerdos sobre las clases de V. V. Sofronickij*.<sup>38</sup> De Jakob Milstein: *Recuerdos sobre Sofronickij*.<sup>39</sup> De A. Kuznecov: *Marija Veniaminovna Judina: Artículos, recuerdos, materiales*.<sup>40</sup> De L. Gakkel': *La grandeza de la interpretación. M. V. Judina. V. V. Sofronickij*.<sup>41</sup> De N. Rastopčina: *Pavel Alekseevič Serebrjakov. Vida y obra*.<sup>42</sup> De M.

---

goda» en: *Ispolnitelju, pedagogu, slušatelju. Stat'i, recenzii*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1988, pp. 134-137.

<sup>33</sup> MILSTEIN, Jakov I.: «Tradicii moskovskoj pianističeskoj školy i L.V. Nikolaev» en: KALINKOVICKAJA, E., ed.: *Ya. I. Milstein. Stat'i, vospominanija, materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1990, pp. 224-232.

<sup>34</sup> DEL'SON, V.: «Vladimir Sofronickij» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1934, pp. 48-50; y el libro: *Vladimir Sofronickij*. Moskva, Gos. muz. izd. 1959.

<sup>35</sup> BARENBOIM, L.: «Vladimir Vladimirovič Sofronickij» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1947, pp. 81-86.

<sup>36</sup> Ídem. «Pamjati V. V. Sofronickogo: V. Sofronickij — Dolg chudožnika. Iz vospominanij (K. Adžemov, D. Baškirov, S. Savšinskij, I. Nikonovič)» *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1961, pp. 85-86.

<sup>37</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Sofronickij*. Moskva, Izd. «Iskusstvo» 1967.

<sup>38</sup> ŽUKOVA, O.: «Vospominanija o zanjatijach v klasse V. V. Sofronickogo» en: Sokolov, ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1968, pp. 187-214.

<sup>39</sup> MILSTEIN, J., ed.: *Vospominanija o Sofronickom*. M., 1970.

<sup>40</sup> KUZNECOV, A., ed.: *Marija Veniaminovna Judina: Stat'i, vospominanija, materialy*. M. 1978.

<sup>41</sup> GAKKEL', L.: *Veličie ispolnitel'stva: M. V. Judina. V. V. Sofronickij*. S-Peterburg, 1995.

<sup>42</sup> RASTOPČINA, N.: *Pavel Alekseevič Serebrjakov. Očerk žizni i dejatel'nosti*. L., Muzyka, 1970

Drozdova: *Las clases de Judina*.<sup>43</sup> De S. Bejlina dos artículos: *En la clase del profesor V. Ch. Razumovskaja*,<sup>44</sup> y, *Las clases de Razumovskaja*.<sup>45</sup>

Finalmente, sobre Samarij Savšinskij se publicó en 2006 la tesis de Svetlana Alkhasova, defendida en la University of Kentucky, bajo el título: *The Piano Pedagogy of Samarii Savshinskii (1891-1968) and the Tradition of the St. Peterburg Conservatory*.<sup>46</sup>

Sobre la figura de Heinrich G. Neuhaus y su escuela pianística se han publicado varias obras. En 1965 se publicó el artículo de T. Chludova: *Sobre los principios pedagógicos de H. Neuhaus*,<sup>47</sup> basado en el segundo capítulo de su tesis de 1955.

A dos años de la muerte de H. Neuhaus, V. Del'son publica en 1966 su libro sobre la vida y la obra de *Heinrich Neuhaus*.<sup>48</sup>

En 1968 G. Aksel'rod publicó un estudio comparativo sobre la interpretación del primer concierto para piano de Čajkovskij, titulado: *Sobre la interpretación del primer concierto para piano de P. I. Čajkovskij — A. Goldenweiser, H. Neuhaus, S. Feinberg*.<sup>49</sup>

En 1969 A. Nikolaev publica: H. G. Neuhaus y S. E. Feinberg sobre el arte pianístico.<sup>50</sup>

En 1971 B. Kremenstein publica un artículo de carácter teórico *Sobre la pedagogía de H. G. Neuhaus*.<sup>51</sup> Siete años más tarde B. Kremenstein defiende su tesis doctoral en

<sup>43</sup> DROZDOVA, M.: *Uroki Judinoj*. Izdatel'skij dom «Kompozitor» M., 1997/ M., Klassika-XXI, 2006.

<sup>44</sup> BEJLINA, Stella Z.: *V klasse professora V. Ch. Razumovskoj*. Leningrad, Muzyka, 1982.

<sup>45</sup> Ídem. *Uroki Razumovskoj*. M., «Klassika-XXI» 2007.

<sup>46</sup> ALKHASOVA, Svetlana: *The Piano Pedagogy of Samarii Savshinskii (1891-1968) and the Tradition of the St. Peterburg Conservatory*. Dissertation, University of Kentucky, Lexington, 2006.

<sup>47</sup> CHLUDOVA, T.: «O pedagogičeskich principach H. Neuhaus'a» en: Sokolov, M., ed.: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 1. M., Muzyka, 1965, pp. 167-201.

<sup>48</sup> DEL'SON, V.: *Heinrich Neuhaus*. M., Muzyka, 1966.

<sup>49</sup> AKSEL'ROD, G.: «Ob ispolnenii Pervogo koncerta dlja fortepiano P. I. Čajkovskogo — A. Goldenweiser, H. Neuhaus, S. Feinberg» en: Sokolov, ed.: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1968, pp. 113-152.

<sup>50</sup> Citado anteriormente, v. *supra*, n. 2.

<sup>51</sup> KREMENSTEIN, B.: «O pedagogike H. G. Neuhaus'a» en: *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Vyp. 3. M., 1971.



el conservatorio de Moscú, bajo el título: *H. G. Neuhaus-pedagogo. Metodica de las clases con los alumnos y la cuestión de la pedagogía musical*, que en 1984 publica como: *La pedagogía de H. G. Neuhaus*.<sup>52</sup>

En 1973 M. Sokol'skij publica en *Sovetskaja Muzyka* su artículo: *Heinrich Neuhaus comienza*,<sup>53</sup> sobre el trabajo pedagógico de H. Neuhaus en el conservatorio de Kiev. En 1981 D. Žitomirskij escribe sobre el arte interpretativo de *Heinrich Neuhaus*.<sup>54</sup>

En 1988 N. Zimjanina publica una obra sobre el pianista Stanislav Neuhaus, hijo de Heinrich Neuhaus, titulado: *Stanislav Neuhaus. Recuerdos, cartas, materiales*.<sup>55</sup> La obra contiene muchos materiales biográficos de la familia Neuhaus.

En 1990 se publica la obra de Ž. Chursina, titulada: *Los grandes pianistas-pedagogos del Conservatorio de Kiev (1917-1938)*,<sup>56</sup> en el que se describe el periodo en que trabajó H. Neuhaus como profesor del conservatorio de Kiev.

En 2001 Irena Kofman defiende su tesis en la Universidad de Miami, titulada: *The History of the Russian Piano School: Individuals and Traditions*,<sup>57</sup> en la que dedica el cuarto capítulo a H. Neuhaus, el quinto a sus discípulos S. Richter y E. Gilel's, y el sexto a los asistentes de Neuhaus: L. Naumov; S. Neuhaus; Malinin; y Ljubimov.

En 2002 el pianista y pedagogo Lev Naumov publica, *Bajo el sello de Neuhaus*.<sup>58</sup> Obra de carácter autobiográfica que describe su relación con H. Neuhaus.

En 2004 se publica *Recuerdos*.<sup>59</sup> Obra de carácter autobiográfica de Zinaida Pasternak, primera esposa de Heinrich Neuhaus, y segunda esposa del escritor Boris Pasternak.

---

<sup>52</sup> Ídem. *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*. Moskva, Muzyka, 1984.

<sup>53</sup> SOKOL'SKIJ, M.: «Heinrich Neuhaus načinaetsja» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1973, pp. 60-64.

<sup>54</sup> ŽITOMIRSKIJ, D.: «Heinrich Neuhaus» en: *Izbrannye stat'i*. M., Sov. kompozitor, 1981, pp. 369-375.

<sup>55</sup> ZIMJANINA, N.: *Stanislav Neuhaus. Vospominanija, pis'ma, materialy*. Moskva, Sov. kom., 1988.

<sup>56</sup> CHURSINA, Ž.: *Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*. Kiev, Muzychna ukraïna, 1990.

<sup>57</sup> KOFMAN, Irena: *The History of the Russian Piano School: Individuals and Traditions*. Dissertation DMA, University of Miami, 2001.

<sup>58</sup> NAUMOV, L.: *Pod znakom Neuhaus'a*. M., RIF «Antikva», 2002.

<sup>59</sup> PASTERNAK, Zinaida: *Vospominanija*. M., «Klassika-XXI» 2004.

Finalmente en 2007, se publicaron dos obras más. La primera de A. Malinkovskaja, titulada: *Heinrich Neuhaus y sus alumnos*.<sup>60</sup> La segunda, editada por Elena Richter, es una colección de artículos y recuerdos, bajo el título: *Recordando a Neuhaus*.<sup>61</sup>

Sobre los discípulos de Heinrich Neuhaus se han escrito algunas monografías y varios artículos. Sobre Emil' Gilel's se han publicado las siguientes obras. De J. Milstein: *Emil' Gilel's*; <sup>62</sup> de S. Chentova: *Emil' Gilel's*; <sup>63</sup> de M. Smirnov: *E. G. Gilel's — pedagogo*; <sup>64</sup> de L. Barenboim: *Emil' Gilel's. Retrato creativo*; <sup>65</sup> y de G. Gordon: *Emil' Gilel's. Tras el límite del mito*.<sup>66</sup>

Sobre Stanislav Neuhaus (hijo de Heinrich Neuhaus), se publicó: *Stanislav Neuhaus, Recuerdos. Cartas. Materiales*, editado por N. Zimjanina.<sup>67</sup>

Finalmente, sobre Svjatoslav Richter se publicó en 1998 la obra: *Richter, Ecrits et conversations*,<sup>68</sup> del director de cine francés Bruno Monsaingeon.

## OBJETIVOS

El presente trabajo de investigación está dedicado al análisis comparativo de dos escuelas pianísticas rusas del siglo XX. Como introducción a este análisis, se muestra la evolución de la teoría del pianismo en Rusia desde su origen, hacia el final del siglo XVIII, hasta su consolidación en el periodo soviético de la posguerra. A lo largo de esta introducción y del análisis del pianismo en Rusia, se revela el

<sup>60</sup> MALINKOVSKAJA, A., ed.: *Heinrich Neuhaus i ego učeniki*. M., «Klassika-XXI» 2007.

<sup>61</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007.

<sup>62</sup> MILSTEIN, J.: «Emil' Gilel's» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1948, pp. 55-61.

<sup>63</sup> CHENTOVA, S.: *Emil' Gilel's*. M., Gos. muz. izd., 1959.

<sup>64</sup> SMIRNOV, M.: «E. G. Gilel's — pedagog» en: Sokolov, ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominaniya*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1968, pp. 153-172.

<sup>65</sup> BARENBOIM, L.: *Emil' Gilel's. Tvorčeskij portret*. M., Muzyka, 1986.

<sup>66</sup> GORDON, G.: *Emil' Gilel's. Za gran'ju mifa*. M., «Klassika-XXI» 2007.

<sup>67</sup> ZIMJANINA, N.: *Stanislav Neuhaus. Vospominaniya, pis'ma, materialy*. op. cit.

<sup>68</sup> MONSAINGEON, Bruno: *Richter. Ecrits et conversations*. Fondettes, Editions Van de Velde, 1998 (trad. rus. O. Pičugin. *Richter. Dnevnik. Dialogi*. M., «Klassika-XXI» 2005).

proceso histórico del desarrollo de la técnica y la teoría pianística rusa, con su gran influencia europea. Como resultado de esta investigación, obtenemos una detallada guía, o manual de consulta, sobre el desarrollo de la técnica pianística, muy útil para profesores y jóvenes pianistas.

El objetivo de nuestra investigación es precisamente mostrar, a través del análisis comparativo de las escuelas pianísticas de L. Nikolaev y H. Neuhaus, la amplitud de temas y la diversidad de puntos de vista que sobre un mismo problema se han mostrado al interior del pianismo ruso-soviético. Entre los grandes pianistas y teóricos del pianismo ruso existe incluso una contradicción de opiniones. Y sin embargo, esto no significa que haya un antagonismo entre sus principios artísticos, sino más bien, un acercamiento individual hacia la diversidad de principios en la unidad de una gran escuela pianística. Cada gran pianista revela en el estilo de su interpretación, y en su práctica pedagógica, su credo artístico. Basta con comparar las ideas de Leonid Nikolaev con las ideas de Felix Blumenfeld, Aleksandr Goldenweiser, Samuil Feinberg, Konstantin Igumnov, o Heinrich Neuhaus, para demostrar la diversidad y las diferencias en su interpretación musical, y sus ideas artísticas.

En esta diversidad de ideas y métodos de enseñanza se encuentra el éxito del pianismo ruso. Nuestro objetivo es mostrar esta diversidad, y revelar, en base a la comparación de los fundamentos de la teoría y la práctica pedagógica, el desarrollo de la teoría del pianismo en Rusia.

## METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Para llevar a cabo nuestro trabajo de investigación, previamente realizamos un resumen historiográfico del pianismo en Rusia, que inicia desde el final del siglo XVIII, llegando hasta la primera mitad del siglo XX. Esto como introducción al análisis comparativo de las escuelas pianísticas de L. Nikolaev y H. Neuhaus.

En base a las publicaciones, grabaciones de clases maestras, estenogramas de conferencias, y de los escritos de sus contemporáneos y alumnos, se pretende realizar una contraposición sistemática de todos los elementos de ambas escuelas.

El estudio se desarrolla básicamente en dos aspectos. Por una parte, las ideas pedagógicas y sus principios estéticos. Por la otra, su metodología en la educación pianística. Estos dos aspectos se analizan a su vez en varios puntos específicos respectivamente, que son:

I. Las ideas pedagógicas y los principios estéticos:

1. El principal propósito de la enseñanza
2. La individualidad y la escuela
3. Los recursos del piano
4. La teoría interpretativa

II. La metodología en la educación pianística:

1. La metodología en las clases.
2. El trabajo técnico
3. El trabajo individual del alumno.

La recopilación de las fuentes y del material bibliográfico de la investigación se ha llevado a cabo en las siguientes instituciones y archivos:

Archivo del Museo Central Estatal de Cultura Musical *M. I. Glinka*, GCMMK; Biblioteca y Archivo de Trabajos de Investigación y Manuscritos del Conservatorio Estatal *P. I. Čajkovskij* de Moscú, RO GMK; Biblioteca Estatal Rusa, RGB; Archivo, Biblioteca, y Departamento de Manuscritos del Conservatorio Estatal *N. A. Rimskij-Korsakov* de St. Peterburg, RO PGK; Archivo del Instituto de Historia de las Artes de St. Peterburg, RIII (antes GIII); Archivo del Instituto Estatal de Teatro, Música y Cinematografía de St. Peterburg, SPGITMiK (antes LGITMiK); Biblioteca Nacional de Rusia de St. Peterburg, RNB; y, Biblioteca Pública de la región de

Pskov. Para el resto de la bibliografía en castellano y en otras lenguas, se ha recurrido al Servicio de Bibliotecas de la UAM, y al acceso de base de datos electrónica del *Dictionary Grove Music Online* (Oxford University Press); a la base de datos: JSTOR (*Journal Storage*); y al *Periodicals Archive Online* [Copyright © 2004 - 2007, Tecnologías de la Información - Universidad Autónoma de Madrid].

## CRITERIOS BIBLIOGRÁFICOS

Con el propósito de unificar los criterios de transcripción y traducción en la redacción de la tesis, se han elaborado los siguientes lineamientos:

1. Se transcribe el alfabeto cirílico ruso al alfabeto latino de las lenguas bálticas y eslavas centro europeas (v. Abreviaturas y Criterios Bibliográficos)
2. Se transcriben todos los nombres propios de personas, ciudades, palabras-concepto y títulos de obras rusas en el texto principal y a pies de página.
3. Se transcribe la bibliografía rusa a pie de página y en la bibliografía final.
4. Los nombres propios rusos en títulos de obras citadas por autores occidentales, será respetada en su transcripción fonética.
5. Los apellidos de origen europeo (alemán, francés, etc.) de autores, compositores, artistas y/o personajes rusos, se escriben en el idioma original.
6. Los nombres de autores europeos citados de un texto en lengua rusa, no se transcriben, es decir, se escriben en su idioma original.
7. Los nombres de autores europeos citados en lengua rusa como parte de algún título, se escriben en su idioma original, y sólo se agregarán las declinaciones del caso en que estén los nombres propios citados (genético, dativo, instrumental, etc.), anteceditos de un apóstrofo, e. g. Bach'a; Wagner'om; Beethoven'u; Liszt'a.
8. Se traducen al castellano todas las citas textuales del ruso en el texto principal.

9. Los títulos de las obras en la bibliografía final, por motivo de espacio, no se traducen al castellano.
10. Se traducen al castellano los títulos de obras musicales y literarias en lengua rusa dentro del texto principal que tengan cita a pie de página. En caso contrario, la traducción se inserta inmediatamente entre paréntesis dentro del texto.
11. Se traducen al castellano todos los documentos (cartas, actas, estenogramas, etc.,) citados en el texto principal.
12. Los títulos de las obras musicales o literarias en otras lenguas no se traducen, salvo que exista una traducción.
13. En casos específicos y por motivos de comparación de textos, algunos fragmentos se citan en su idioma original.
14. Con el propósito de no repetir las citas de colección de artículos, obras escogidas, y obras biográficas, que se repiten constantemente en la bibliografía final y en las citas bibliográficas a pie de página, utilizamos el sistema de autor-fecha, e. g. GAKKEL', L.: «Natan Efimovič Perel'man» en: [BARENBOIM, 1968] pp. 44-85; también: Cfr. [Gakkel', 1988a]
15. En los capítulos o párrafos dedicados al análisis de una sola obra, se llamará a pie de página la primera cita bibliográfica, y en las restantes se incluirá sólo la paginación entre paréntesis al final de cada cita. E. g.

«...la música empieza ahí, en donde las palabras terminan.» [p. 111]

En la sección de Abreviaturas y Criterios Bibliográficos, ofrecemos una tabla de correspondencias alfabéticas del cirílico al latino, tomada de la obra de Umberto Eco. *Cómo se hace una tesis*.<sup>69</sup>

Por último, los textos citados de las fuentes en ruso y otras lenguas, de las cuales no hay traducción al castellano, han sido traducidos por la autora de esta tesis.

---

<sup>69</sup> ECO, U.: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

## ESTRUCTURA DE LA OBRA

La obra se estructura en dos grandes partes con catorce capítulos. La primera parte es una sinopsis de la teoría y práctica pedagógica del pianismo en Rusia. La segunda, es el estudio comparativo de las escuelas de Leonid V. Nikolaev (1878-1942), y Heinrich G. Neuhaus (1888-1964).

La primera parte inicia con el capítulo LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA DEL PIANISMO RUJO, en el que se relata sobre los primeros clavecinistas de St. Peterburg, las primeras instituciones musicales, las primeras ediciones de los tratados teóricos del pianismo en Rusia, sobre el pianista irlandés John Field y sus discípulos, y finalmente, sobre los tratados pianísticos del romanticismo ruso.

El segundo capítulo se dedica a LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA DE LOS CONSERVATORIOS EN RUSIA, que inicia con el Conservatorio de St. Peterburg. Le sigue la descripción de la práctica pedagógica de Anton Grigor'evič Rubinstein, Teodor Leszetycki, y Anna Nikolaevna Esipova. Continúa con el Conservatorio de Moscú y la práctica pedagógica de Nikolaj Grigor'evič Rubinstein, y Vasilij Il'ič Safonov con su *Nueva Fórmula*.

El tercer capítulo trata sobre LOS CONSERVATORIOS DE RUSIA AL INICIO DEL SIGLO XX. El capítulo inicia con el conservatorio de St. Peterburg, el de Moscú, y Kiev.

El cuarto capítulo se dedica a LA TEORÍA DEL PIANISMO COMO CIENCIA DE LA EJECUCIÓN. En éste se exponen y analizan las dos principales corrientes pianísticas, la fisiológica y la psicotécnica, desarrolladas en Europa durante el siglo XIX y XX.

El quinto capítulo se dedica a la exposición y análisis de LA TEORÍA SOVIÉTICA DEL PIANISMO COMO CIENCIA Y SU CONSOLIDACIÓN. El capítulo se divide en cuatro partes. La primera de éstas se dedica al análisis historiográfico sobre *La Revolución Rusa en la Educación Artística*. La segunda parte se dedica a la exposición del *Sistema Soviético de Educación Musical*, y las repercusiones teóricas e ideológicas al

interior del pianismo soviético. En la tercera parte se expone *La Teoría Soviética del Pianismo como Ciencia* hasta la segunda guerra mundial. Y finalmente *La Teoría del Pianismo Soviético de la Posguerra*.

La segunda parte de la tesis inicia con el sexto capítulo, dedicado a la BIOGRAFÍA de Leonid Vladimirovič Nikolaev, dividida en dos partes: *De 1878 a 1909. Kiev-Moscú*; y, *El Conservatorio de St. Peterburg-Petrograd-Leningrad 1909-1942*.

El séptimo capítulo es la BIOGRAFÍA de Heinrich G. Neuhaus, en cinco partes: *Los Estudios e Influencias*; *El Conservatorio de Kiev*; *Zinaida Pasternak*; *El Conservatorio de Moscú*; y, *Heinrich Neuhaus y sus Discípulos*.

Con el octavo capítulo, PERSONALIDAD Y MÉTODO, se inicia el análisis comparativo de estas dos escuelas pianísticas, iniciando con: *Personalidad y Método*; *Leonid V. Nikolaev. Retrato del Maestro*; y, *Heinrich Neuhaus. El Maestro y el Alumno*.

El noveno capítulo EN CLASE. INDIVIDUALIDAD, INTUICIÓN, Y CULTURA, trata sobre el trabajo en la clase y sus características de cada uno de estos dos grandes maestros. El capítulo está dividido en cuatro partes: *En las Tradiciones de Anton Rubinstein*; *Heinrich G. Neuhaus en Clase*; *Escuela e Individualidad*; *Sistema Pedagógico, Individualidad y Técnica*; e, *Intuición y Cultura*.

El décimo capítulo trata sobre la GRAMÁTICA DE LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA, con seis temas: *Gramática musical*; *Postura, ¿O Impostación de la Manos?*; *Impostación de las Manos en la Ejecución Pianística (1942)*; *Fórmulas Técnicas*; *Cultura y Movimiento*; y, *Los Estilos en la Literatura Pianística*.

El onceavo capítulo se dedica al análisis del concepto estético de EL IDEAL ARTÍSTICO, que consta de cuatro partes: *El Modelo Artístico*; *El Modelo Artístico de la Obra Musical*; *El Inconsciente*; y, *La Entonación*.

El doceavo capítulo trata sobre LOS RECURSOS EXPRESIVOS DEL PIANISTA, que consta de cinco partes: *El Sonido del Piano y la "Instrumentación"*; *Filirovka del Sonido*; *La Entonación en la Ejecución Pianística*; *El Matiz como Necesidad*; y, *El Uso del Pedal*.



El treceavo capítulo trata SOBRE EL TRABAJO TÉCNICO, que se analiza en seis partes: *La Seguridad como Fundamento de la Libertad; El Aparato Motriz; La Soltura; Los Elementos Técnicos; Las Digitaciones; y, El Pedal.*

Finalmente, en el catorceavo capítulo se expone LA EVOLUCIÓN DEL MÉTODO PEDAGÓGICO de ambas escuelas. Primero, *Las Recomendaciones de L. Nikolaev; El Étude; Cómo Trabajar con la Obra Artística; L. Nikolaev. La Evolución de sus Ideas y Método*, y por último, *H. Neuhaus. La Consolidación del Método.*

La obra culmina con las CONCLUSIONES.

La bibliografía final está dividida en cinco apartados: *Fuentes; Bibliografía en Lengua Rusa; Bibliografía en Lenguas Europeas; Documentos; Acceso Electrónico a Base de Datos.*

La tesis concluye con un apartado de *Criterios Bibliográficos*, un *Índice de Ilustraciones*, un *Índice de Nombres*, y el *Índice Sumario*.



## Primera Parte



Sinopsis de la Teoria  
y la Práctica Pedagógica  
del Pianismo en Rusia

## Primera Parte



Sinopsis de la Teoría  
y la Práctica Pedagógica  
del Pianismo en Rusia

## CAPÍTULO I

### LOS ORÍGENES DE LA TEORÍA DEL PIANISMO RUSO

#### Sankt-Peterburg. Los Primeros Clavecinistas

Hasta el siglo XVIII, Rusia había permanecido aislada del desarrollo social y cultural del resto de Europa. Musicalmente, la ortodoxia cristiana bizantina la había mantenido apartada del instrumentalismo católico y protestante.



En el umbral del siglo de las luces, la Rusia medieval es arrastrada por la fuerza hacia occidente. Culturalmente, el pueblo y la aristocracia rusa fueron obligados a europeizarse por el zar Petr I, *El Grande*. Un salto forzado desde el medioevo oriental hacia la ilustración europea. En 1703 se funda St. Peterburg

como la nueva capital del naciente imperio ruso. Planificada y diseñada por arquitectos italianos y franceses traídos especialmente a Rusia (Trezzini; Leblond; Rastrelli; Rossi; Quarenghi; Vallin de la Mothe, etc.<sup>1</sup>), St. Peterburg llegó a ser la ciudad clásica europea más perfecta desde los tiempos de la antigua Roma.

---

<sup>1</sup> La construcción de Sankt-Peterburg comenzó con el fuerte de *Pedro y Pablo*, diseñado por el arquitecto italiano Domenico Trezzini sobre el delta del río Neva, en la bahía de Finlandia. Muchos arquitectos fueron invitados a la construcción de la ciudad, entre ellos el arquitecto holandés Leblond, discípulo de Lenôtre. Bajo el reinado de Katerina I, el arquitecto italiano Bartolomeo Francesco Rastrelli, construye el palacio de *Carskoe Selo*, y el *Palacio de Invierno* a la orilla del Neva, creando el llamado estilo barroco ruso. En el siguiente periodo, llamado Neo-clásico, se destaca el arquitecto francés Vallin de la Mothe, quien construye la *Academia Imperial de las Artes*, y el *Hermitage*. Al periodo Clásico pertenecen las obras del arquitecto Giacomo Quarenghi, quien construye el teatro del *Hermitage* y el *Bol'soj Kamennyj Teatr*, sobre el que posteriormente se construye el Conservatorio. En 1816 el arquitecto Carlo Rossi, construye el *Aleksandrijskij Teatr* (ahora Teatro *Puškin*). Cfr. PETERSEN, Z.: «The Architectural Heritage of Leningrad» *American Slavic and East European Review*, Vol. 4, № 3/4 (Dec., 1945) pp. 18-34.

El primer teatro de Sankt-Peterburg se construye en 1722-23, y con éste, llegan las primeras compañías italianas de ópera y los primeros clavecinistas a Rusia. En 1736 llega la primera compañía de ópera italiana dirigida por Francesco Araja, quien escenifica *La forza dell'amore e dell'odio*.<sup>2</sup> Ese mismo año se crea la ópera italiana de la corte bajo la dirección de F. Araja, siendo nombrado *maestro di cappella* de su majestad Anna Ioanovna. En 1740 Araja es comisionado para organizar la primera escuela de música en Rusia. Dos años más tarde, la zarina Elizaveta Petrovna lo ratifica en la nueva compañía italiana de ópera, y en 1748, es comisionado como director de los *Concerti di musica italiana*.

En 1755 es contratado el compositor y clavecinista alemán Herman Friedrich Raupach<sup>3</sup> al servicio de la orquesta, sucediendo en 1758 a F. Araja como *Kapellmeister* y compositor de la corte. En 1777 Herman Raupach es nombrado director del departamento de música de la *Academia Imperial de las Artes* de St. Peterburg. Su discípulo más destacado fue el compositor ruso Evstignej I. Fomin.<sup>4</sup>

En 1762 es contratado el compositor y clavecinista italiano Vincenzo Manfredini,<sup>5</sup> en sustitución de Herman Raupach como *Kapellmeister* y compositor de la corte de Ekaterina II.

---

<sup>2</sup> Francesco Araia (1709-1770) — Compositor y clavecinista Napolitano. En 1734 presenta en Milán su ópera *La forza dell'amore e dell'odio*. En 1735 estrena su ópera, *Lucio Vero* en Venecia. Ahí es invitado a formar parte de la compañía de ópera italiana en Rusia, en donde permanece hasta 1762. Cfr. ROBINSON, M.: «Araia [Araja], Francesco» *Grove Music Online*, ed. L. Macy.

<sup>3</sup> Hermann Friedrich Raupach (1728-1778) — Compositor y clavecinista alemán. Fue el único músico no italiano que dirigió la ópera italiana en St. Peterburg en el siglo XVIII. En 1762 H. Raupach es reemplazado por Vincenzo Manfredini, y abandona Rusia por cinco años. En 1768 regresa a St. Peterburg como segundo clavecinista, siendo promovido dos años después como segundo *Kapellmeister*, con el cargo de escribir música para la ópera y el ballet. Cfr. NORRIS, G.: «(2) Hermann Friedrich Raupach» *Grove Music Online*.

<sup>4</sup> Evstignej I. Fomin (1761-1800) — compositor ruso. A los seis años de edad ingresó a la escuela de la Academia Imperial de las Artes. Después de nueve años de instrucción general, estudia música en la Academia con H. Raupach. En 1782 se gradúa con honores y parte a Bologna a estudiar con el Padre Martini. En 1784 sucede a Stanislao Mattei como asistente del Padre Martini. En 1785 es electo a la *Accademia Filarmonica*. En 1786 retorna a Rusia en donde escribe varias óperas. Cfr. TARUSKIN, R.: «Fomin, Yevstigney Ipay'yevich» *Grove Music Online*.

<sup>5</sup> Vincenzo Manfredini (1737-1799) — Compositor y clavecinista italiano. En 1758 Vincenzo viaja a Moscú junto con su hermano Giuseppe (a castrato), en la compañía de ópera de Locattelli. En 1769 regresa pensionado a Bologna. En 1798 regresa a St. Peterburg invitado a la corte por Pavel I, en donde muere al año siguiente. Cfr. LIBBY, D.: «Manfredini, Vincenzo» *Grove Music Online*.

Vincenzo Manfredini fue maestro de música de Pavel I, el heredero al trono, y dedicó seis de sus sonatas para clavecín a la emperatriz Ekaterina II. Tres años más tarde, V. Manfredini es sustituido por el clavecinista y compositor veneciano Baldassare Galuppi,<sup>6</sup> quien en 1764 es nombrado por Ekaterina II *maestro di capella*, y asignado como clavecinista-solista de los conciertos de cámara de la corte. Sobre estos conciertos, J. Stelin escribe:

«La especial manera de tocar el clavecín de este gran músico, y su especial esmero en la interpretación de sus composiciones, siendo al principio percibidas como algo nuevo, se revelaron cada miércoles después de la comida en los conciertos de la cámara imperial de la corte. En éstos, el viejo virtuoso se ganó el reconocimiento general de la corte...»<sup>7</sup>

Baldassare Galuppi permaneció en Rusia hasta 1768. Su discípulo más célebre en Rusia fue el compositor ruso Dmitrij Bortnjanskij. El sucesor de B. Galuppi fue Tommaso Traetta, quien abandona Rusia en el verano de 1775. En 1776 es invitado por tres años, al puesto de *maestro di cappella*, el compositor Giovanni Paisiello.<sup>8</sup> En Rusia, Paisiello compone una serie de *Sonates, Caprices et Pièces por le Piano*, y dos conciertos para piano-forte, en C y en F, dedicados a las damas de la corte y a su discípula, la Gran Duquesa María Feodorovna, nuera de Ekaterina II. Durante su estancia en Rusia, G. Paisiello escribe en 1782 una obra pedagógica para clavecín, titulada: *Regole per bene accompagnare il partimento*. En noviembre de 1783 Giovanni Paisiello abandona Rusia, y al año siguiente Giuseppe Sarti<sup>9</sup> lo sustituye como director de la *cappella* imperial.

---

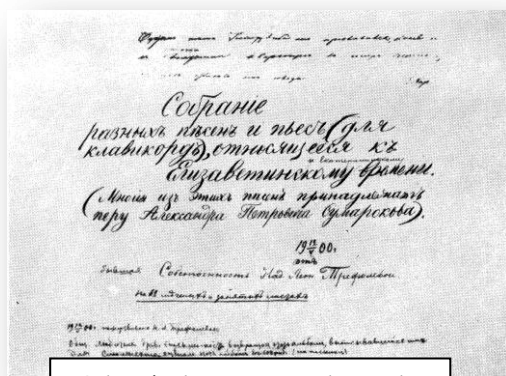
<sup>6</sup> Baldassare Galuppi (1706-1785) — Compositor y clavecinista veneciano. Fue la figura central en el desarrollo del *dramma giocoso*, y uno de los más importantes compositores de la *ópera seria* del siglo xviii. Es autor de más de 130 sonatas para clave. La mayoría en un solo movimiento, y las restantes en secuencias de movimiento rápido-lento-rápido, con textura fina y homofónica. Cfr. MONSON, D.: «Galuppi, Baldassare» *Grove Music Online*.

<sup>7</sup> STELIN, J.: *Izvestija o muzyke v Rossii*. M., «Muzykal'noe nasledstvo» Vyp. 1, 1935, p. 157.

<sup>8</sup> Giovanni Paisiello (1740-1816) — Compositor italiano. Uno de los más exitosos e influyentes compositores de ópera hacia el final del siglo xviii. Cfr. ROBINSON, M.: «Paisiello, Giovanni» *Grove*.

<sup>9</sup> Giuseppe Sarti (1729-1802) — Compositor italiano. Figura importante de la ópera hacia el final del siglo xviii. Discípulo del Padre Martini en Bologna. En St. Peterburg, bajo la dirección de Sarti, la ópera italiana alcanzó su cumbre artística. Cfr. DICHIERA, D.: «Sarti [Sardi], Giuseppe» *Grove*.

Giuseppe Sarti funda en Rusia una escuela de canto, que más tarde producirá algunos músicos importantes, entre ellos, el compositor y pianista ruso Danil N. Kašin. En 1796 G. Sarti inventa una máquina para contar las vibraciones del sonido, y establece una afinación estándar para las orquestas de St. Peterburg ( $a' = 436$ ).<sup>10</sup> Después de Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa, famoso por su ópera *Il matrimonio segreto*, acepta el puesto de *maestro di cappella* en 1787. Poco después del arribo de D. Cimarosa en 1788, Ekaterina II contrata al compositor valenciano Vicente Martín y Soler, como segundo *maestro di capella*. D. Cimarosa abandona la corte en junio de 1791, ocupando su puesto nuevamente Giuseppe Sarti.



Colección de piezas para clavecórdio de los tiempos de Elizaveta

Hacia el final del siglo XVIII la música para clavecín comienza a desarrollarse gracias a los compositores europeos que llegaron a Rusia. Su actividad pedagógica propició el desarrollo del arte interpretativo profesional, y la aparición de los primeros compositores rusos, como Dmitrij Bortnjanskij y Danil Kašin, que

desarrollan el arte del clavecín en sus diversas formas musicales, como las variaciones, sonatas, y el género de las miniaturas dancísticas. En este periodo, el clavecín, y más tarde el pianoforte, comienza a popularizarse en Rusia.

Las transcripciones de piezas populares dancísticas para clavecín y piano-forte, conquistan un lugar en la vida doméstica de las casas cultas de la ciudad en Rusia. El

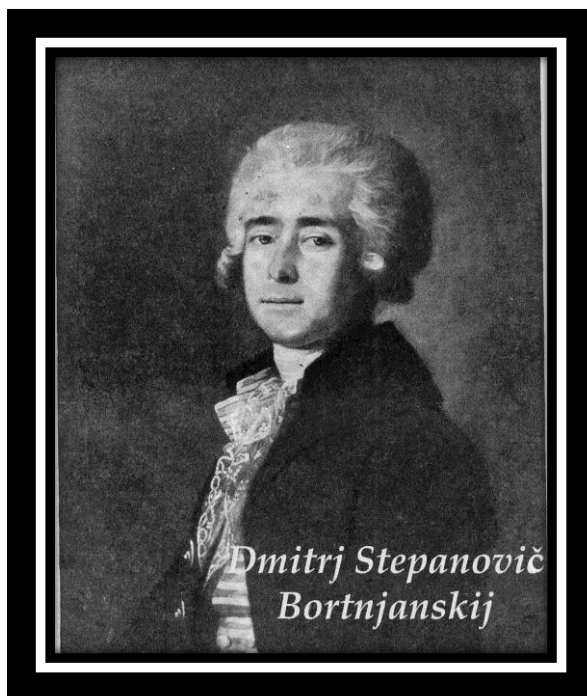


<sup>10</sup> SARTI, G.: *Sur le moyen de compter les vibrations des sons et d'en comparer la célérité avec la mesure du tems*. St. Peterburg, Academija Nauk, 23 maja 1796 g.



clavicordio y el clavecín comienza a desplazar al *gusli* (antiguo instrumento musical ruso de muchas cuerdas, parecido al “salterio”), asimilando su repertorio basado en la creación popular de piezas dancísticas.

De este repertorio de piezas para clavecín, se publicaron por primera vez en Rusia la *Colección de distintas canciones y piezas para clavicordio, de los tiempos de Elizaveta y Ekaterina* (1742).<sup>11</sup> Posteriormente se publicaron en francés, las *Trois Aires Russes variés pour le Clavecin ou Forte-piano, par Mr. Karaouloff suivis d'une Sonate composée par I. Pratch* 1787.<sup>12</sup> (v. *supra*, ilustraciones p. 26)



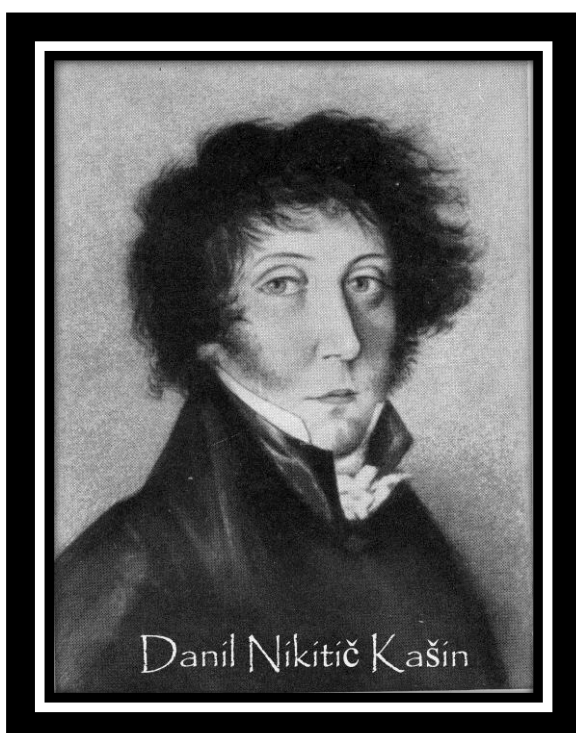
Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij (1751-1825), es uno de los primeros compositores rusos formado por compositores y clavecinistas italianos que llegaron a St. Peterburg durante el siglo XVIII. A los siete años de edad fue traído al coro de la corte en St. Peterburg. D. Bortnjanskij fue discípulo de Baldassare Galuppi. En 1768 B. Galuppi abandona Rusia, y con él viaja a Italia su joven discípulo. En

Italia Bortnjanskij obtiene el diploma de la academia de Bologna y gana fama como compositor de ópera. En 1779 regresa a St. Peterburg, en donde trabajó durante veinte años como compositor y clavecinista de la corte de Pavel I. (entonces heredero al trono). También dirigió por muchos años la *Capella Coral* de la corte. Bortnjanskij fue reconocido por su obra coral sacra. Mucha de su obra para clavecín (o fortepiano) no fue publicada, e incluso sus manuscritos no han

<sup>11</sup> Piezas reproducidas en: MUZALEVSKIJ, V.: *Russkaja fortepiannaja muzyka*. Muzgiz, Leningrad, 1949.

<sup>12</sup> Las variaciones F-Dur y Es-Dur del segundo y tercer ciclo están editadas en: BARENBOIM, L. / Muzalevskij, V., ed. *Chrestomatija po istorii fortepiannoj muzyki v Rossii (konec xviii i pervaja polovina xix vekov)*. Muzgiz, M.-L., 1949.

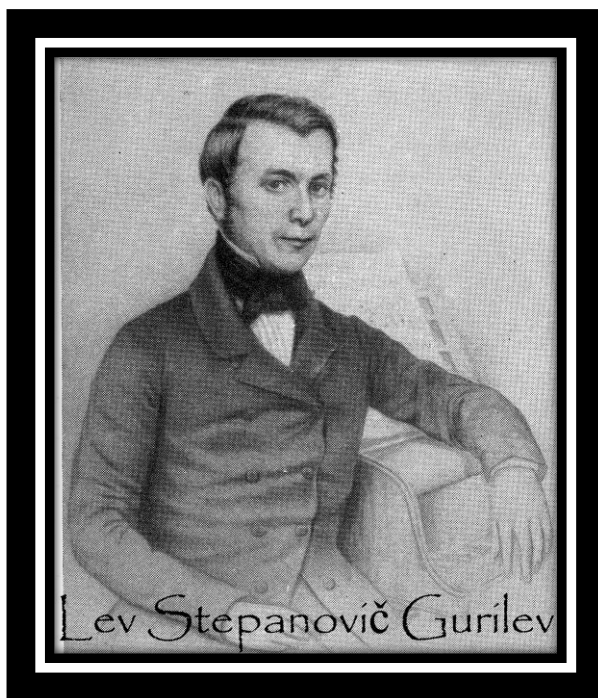
sido encontrados. Su obra para clave fue escrita principalmente para el Zar Pavel I., lo que determinó su factura ligera, y su adaptación al gusto de la corte. Pero a pesar de mantenerse en el género de la sonata preclásica, que en aquella época era la música de vanguardia europea, Bortnjanskij logró en su obra para clave la unidad lírico-melódica, relacionada con entonaciones de cantos y danzas populares. Un claro ejemplo de ello es la parte principal de la sonata F-Dur, en la cual se escuchan giros de danzas ucranianas:



Danil Nikitič Kašin es otro compositor ruso formado por italianos en St. Petersburg. Nace en Moscú en 1770, y muere ahí mismo en 1841. Sus padres fueron siervos de G. Bibikov. Desde muy joven, Kašin tuvo la oportunidad de estudiar canto y composición con Giuseppe Sarti. En Moscú, Kašin dirigió la orquesta de músicos siervos de Bibikov, e impartió clases particulares de música. La primera presentación de

Kašin como pianista, fue con la interpretación de sus propias transcripciones de piezas populares rusas, en 1790. Al liberarse del derecho feudal de servidumbre en 1800, D. Kašin trabajó como profesor del *Noble Colegio* de música en la Universidad de Moscú. Su obra más reconocida fueron las transcripciones de piezas populares para voz y piano.<sup>13</sup>

Danil Kašin también es autor de dos óperas: *Natal'ja, la hija del boyardo* (1800), y *La Bella Olga* (1809), además de otras obras para la escena. Gran parte de su obra pianística está escrita sobre temas de piezas populares rusas, y representan una especie de transcripción instrumental del folklore ruso.<sup>14</sup> Entre éstas, su *Recueil de chansons Russes nationales avec les variations pour le Piano-Forte par M. Kachin*, consistente de 12 cuadernos, cada uno con dos ciclos de variaciones; y su *Colección de piezas populares rusas para fortepiano con nuevas variaciones*.<sup>15</sup>



Al igual que Danil Kašin, el compositor y pianista Lev S. Gurilev (1770-1844) fue un músico siervo al servicio del conde V. Orlov. Discípulo de Giuseppe Sarti. L. Gurilev conoció de cerca a John Field, quien fue profesor de música de la familia Orlov. Su libertad sobre el derecho feudal de servidumbre la obtuvo hasta la muerte del conde Orlov, en 1831. El estilo de su obra pianística se formó bajo la influencia de

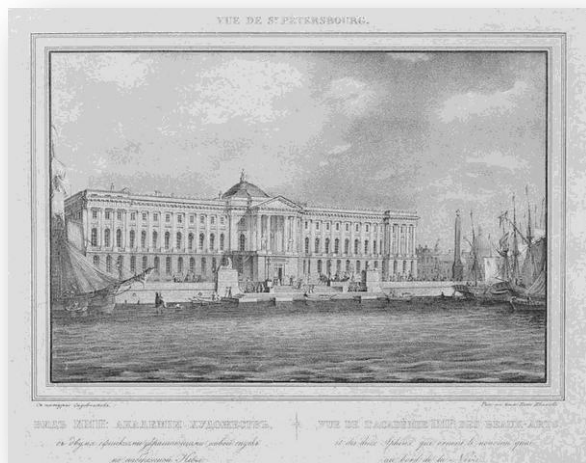
<sup>13</sup> *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano Daniilom Kašinym*. M., 1833-1834. Parte de estas piezas fueron publicadas por primera vez en: *Žurnal otečestvennoj muzyki*. 1806.

<sup>14</sup> Parte de esta obra (una rareza bibliográfica) se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de Moscú BMK. Publicada parcialmente como ejemplo musical en: MUZALEVSKIJ, V.: *Russkaja fortep'jannaja muzyka*, op. cit.

<sup>15</sup> *Sobranie narodnych russkich pesen dlja fortepiano s novymi variacijami*. S-Peterburg, 1835. Un ejemplar de estas piezas se conserva en la sección de partituras de la Biblioteca Nacional Rusa (St. Peterburg), RNB.

la creación popular rusa, por un lado, y de la música clásica, por el otro. Esto se evidencia en sus dos obras más representativas: *Piezas rusas con variaciones* (1814), y, *Vingt-quatre Préludes et Fugue pour le Pianoforte composées et dédiées à son Excellence Monsieur le Comte Vladimir Grigorovitch Orloff General-Lieutenant et Chambellan actuel de sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies etc., par L. Gourileff. Chez Charles Elbert à Moscou.*<sup>16</sup>

## Las Primeras Instituciones Musicales



La primera institución musical en Rusia fue la *Academia Imperial de las Artes*, fundada en 1757 por el conde Ivan Šuvalov, bajo el nombre de: *Academia de las Tres Nobles Artes*.<sup>17</sup> A la par con las clases de pintura, en la Academia se impartían clases de música. Dentro de estas clases el clavecín

ocupó un lugar importante, básicamente impartidas por clavecinistas italianos y alemanes.

La Universidad de Moscú jugó un papel muy importante en la enseñanza del piano en Rusia. Desde su fundación, se incluyeron en su programa de estudios la enseñanza de las bellas artes, y entre éstas, la música. En el *Noble Colegio*, abierto

<sup>16</sup> Existe un único ejemplar impreso de esta colección de preludios y fugas, en la sección de partituras de la Biblioteca Nacional Rusa (St. Peterburg), RNB.

<sup>17</sup> La *Academia de las Tres Nobles Artes* está ubicada en el palacio del conde I. Šuvalov, en la calle Sadovaja de St. Peterburg. En 1764 la emperatriz Ekaterina II convierte esta academia en la *Academia Imperial de las Artes*. El nuevo edificio de la academia fue construido en 1764-89 por el arquitecto francés Jean-Baptiste Vallin de la Mothe y Aleksandr Kokorinov. El edificio de estilo neoclásico se ubica frente al palacio de invierno (Hermitage) al otro lado del río Neva. La fachada del edificio es adornada por dos esfinges traídas de Egipto, con más de tres mil años de antigüedad. Cfr. PETERSEN, Z.: «The Architectural Heritage of Leningrad» op. cit.

en 1779 para los alumnos de origen noble de la Universidad, se impartían clases de pintura, violín, piano, flauta, canto, esgrima y danza. En éste impartieron clases D. Kašin, y los pianistas alemanes Danilo Sprewitz, y Franz X. Gebel. D. Sprewitz fue uno de sus maestros más representativo. Entre sus discípulos se encuentran los escritores V. Odoevskij, A. Griboedov, y el pianista A. Dubuque.

D. Sprewitz es autor de una obra sobre la educación musical, publicada en 1805 bajo el título: *Cuanto favorece la música a la educación del gusto, el bien y la belleza*.<sup>18</sup> Esta obra, que se caracteriza por su amplia visión sobre el arte musical, nos da un testimonio claro del talento pedagógico de Sprewitz. Esta obra tuvo una decidida influencia sobre la dirección y los profesores del *Noble Colegio* de la Universidad de Moscú. D. Sprewitz supo transmitir a sus discípulos, no sólo una fuerte base técnica pianística, sino una amplia educación artística. Su escuela tuvo una larga repercusión en la historia del arte pianístico ruso. Su discípulo A. Dubuque, fue maestro de N. Zverev. Y éste a su vez, maestro de A. Skrjabin y S. Rachmaninov.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la formación musical en Rusia se realizaba fundamentalmente en la *Academia Imperial de las Artes*, en el *Instituto Smol'nyj* y el *Instituto Aleksandroviskij*, de la Sociedad Educativa Imperial para Nobles Señoritas, además del *Colegio Teatral* de St. Peterburg, que jugaron un papel importante en la formación de músicos intérpretes, especialmente en el teclado.

De 1780 a 1795 impartió clases de piano en el *Instituto Smol'nyj*, el compositor checo Jan Bohumir Prač. Ya para la segunda década del siglo XIX, el *Instituto* contaba con varios maestros rusos de piano y canto. Entre ellos, el pianista I. Čerlickij, y posteriormente el pianista y compositor alemán Adolf Henselt. También Jan Prač fue invitado en 1784 a impartir clases de piano en el *Colegio Teatral* de St. Peterburg.

---

<sup>18</sup> Cfr. *Istoria imperatorskogo Moskovskogo universiteta napisana k stoletnemu ego jubileju....Stepanom Šebyrevym*. M., 1855, pp. 39, 276, 456. Sobre el papel de la música en la Universidad, se ha publicado: NATANSON, V. *Iz muzykal'nogo prošlogo Moskovskogo universiteta*. Muzgiz, M., 1955.

Al inicio del siglo XIX la música se consideraba ya como parte importante en la educación de la aristocracia rusa. Ésta era básicamente a través de maestros particulares, o de las clases del *Noble Colegio* de St. Peterburg, inaugurado el primero de septiembre de 1817. En 1830, el colegio se convierte en el *Instituto Pedagógico № 1*.<sup>19</sup> La clase de piano la impartía el pianista alemán N. Hartmann.<sup>20</sup> El compositor veneciano Catterino Cavos<sup>21</sup> fue profesor y director musical del *Noble Colegio* de St. Peterburg. Uno de los más célebres alumnos de esta institución fue Michail Glinka, quien al igual que otros estudiantes, no asistía a las clases de N. Hartmann. Su profesor de piano fue el pianista alemán Charles Mayer.<sup>22</sup>

El crítico musical V. Stasov nos brinda un testimonio del papel de la música en la educación de la juventud aristocrática, durante la primera mitad del siglo XIX. En su artículo, titulado: *El colegio de jurisprudencia cuarenta años atrás*, Stasov escribe:

«Es poco probable que en alguna otra institución educativa rusa, la música floreciera a tal grado, como en el colegio de jurisprudencia...Nuestros mejores pianistas comenzaron a dar clases de piano. Henselt (desde 1838), y estudiar con Henselt, el primer pianista de entonces en Peterburg, se consideraba entre nosotros una especie de clases universitarias musicales — ¡un honor y algo sublime!»<sup>23</sup>

El mismo V. Stasov estudió en el Colegio de jurisprudencia de St. Peterburg. Uno de sus más celebres compañeros de estudios, fue el compositor Petr I. Čajkovskij.

Otro de los más célebres maestros del Colegio de jurisprudencia, fue el pianista ruso Anton Avgustovič Gerke (1812-1870). Discípulo de John Field. En Europa estudia posteriormente con Kalkbrenner, Moscheles y Ries.

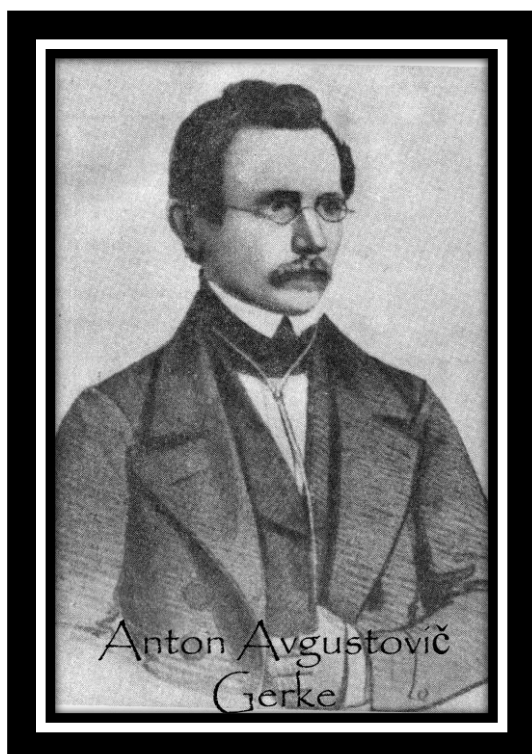
<sup>19</sup> Cfr. SOLOV'EV, D.: *Pjatidesjatiletie s.-peterburgskoj 1-j gimnazii 1830-1880*. SPb., 1880.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>21</sup> Catterino Al'bertovič Cavos (1775-1840) — Compositor veneciano. Trabajó en el *Teatro La Fenice* de Venecia. En 1799 llega a Rusia, y en 1803 es nombrado director de la Ópera Italiana. En 1806, Catterino Cavos remplazó a Stepan Davydov como director de la Ópera Rusa; cargo que ocupó hasta su muerte en 1840. Cfr. NORRIS, G.: «Cavos, Catterino Al'bertovich» *Grove Music Online*.

<sup>22</sup> Charles Mayer (1799-1862) — Compositor y pianista alemán. Discípulo de John Field en Moscú. Cfr. MUZALEVSKIJ, V., op. cit., pp. 260-61; GEHRING, F.: «Mayer, Charles» *Grove Music Online*.

<sup>23</sup> STASOV, V.: *Izbrannye sočinenija v trech tomach*, t. II. M., «Iskusstvo» 1952, pp. 345-46.



En los años treinta Gerke se perfila dentro de los mejores pianistas y maestros en Rusia. Además de dar clases en el Colegio de Jurisprudencia, hacia el final de su vida A. Gerke fue también profesor del Conservatorio de St. Peterburg, en donde Čajkovskij fue su más célebre discípulo. Con Gerke estudiaron así mismo V. Stasov, M. Musorgskij y N. Purgol'd (prometida de N. Rimskij-Korsakov). En 1833 A. Gerke fue nombrado pianista de la corte, y realizó varias giras de conciertos por Europa.

### Las Primeras Ediciones de los Tratados Teóricos del Pianismo en Rusia

En el último tercio del siglo XVIII, en Rusia comienzan a publicarse los primeros métodos de clavicordio, clavecín, y fortepiano. Uno de estos primeros tratados teóricos que aparecieron, fue la traducción del *Clavier-Schule*,<sup>24</sup> (o *Curso y Consejos básicos sobre la Melodía y la Armonía, a través de Ejemplos aclaratorios*) del teórico y compositor alemán Georg Simon Löhlein (1727-1782). La obra de Löhlein fue ampliamente aceptada, reapareciendo en varias ediciones por casi un siglo. El *Clavier-Schule* es una reelaboración del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. P. E. Bach, en un orden gradual de dificultad para los aficionados. En 1773 el *Clavier-Schule* se traduce al ruso bajo el título: *Klavikordnaja škola*.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> LÖHLEIN, G.: *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*. Leipzig und Züllichau, 1765.

<sup>25</sup> Ídem. *Klavikordnaja škola ili kratkoe i osnovatel'noe pokazanie k soglasiju i melodii, praktičeskimi primerami iz'jasnennoe, sočinennoe gospodinom G. S Löhlein, s nemeckogo na rosijskoj jazyk perevedenoe imperatorskogo Moskovskogo universiteta studentom Fedorom Gablitcem*. Pečatano pri imperatorskom

La parte central del *Clavier-Schule* está dedica a cuestiones de la metódica en la interpretación del clave, en contraposición a una serie de problemas teóricos y estéticos. El curso de teoría musical se expone paralelamente a elementales medios de la ejecución del clave. En las primeras etapas de estudio, el autor da preferencia al clavicordio frente al clavecín. Löhlein escribe:

«Primeramente hay que tener un buen clavicordio, y que siempre esté afinado; de lo contrario puede estropear el oído. No hay duda de que para comenzar, el clavicordio es mejor que el clavecín o el pianoforte. Es sabido por la experiencia que los alumnos en estos últimos instrumentos nunca pueden lograr la delicadeza en el toque y la línea como en el clavicordio; y cuando ya saben tocar algo, entonces los dedos deben de adaptarse al clavecín, y a través de esto aparece la fuerza en la ejecución y la destreza en los dedos.»<sup>26</sup>

Un aspecto importante de la obra de Löhlein, es la relación de la teoría musical con la práctica del pianismo, que formula brevemente, y con ejemplos, los conceptos musicales. En el séptimo capítulo por ejemplo, se indican las maneras de dominar las digitaciones con diferentes movimientos, y se ofrecen consejos sobre la posición de los dedos en correspondencia con su estructura natural. En particular sobre el dedo pulgar y el meñique.

«La digitación es la diestra utilización de los dedos, para que el golpe claro y preciso de las teclas indicadas en las notas la voz las haga claras y agradables. [...] La principal regla consiste en lo siguiente: 1) Ya que por naturaleza el pulgar y el meñique son más cortos que los demás, no deben de utilizarse en las teclas que se encuentran arriba, salvo las octavas, o en caso necesario. De aquí surge la siguiente regla. 2) Flexionar lo dedos largos al tocar, para que estén sobre las teclas en línea recta con los cortos: los codos deben de apoyarse al cuerpo, y no balancearse; las manos necesariamente arquearlas allí, para no hincar el meñique ni el pulgar bajo el clavicordio; no moverlos inútilmente: o apoyarlos en la tabla que está bajo el

---

*Moskovskom universitete na izdevenie knigosoderžatelja Christian'a-Ludwig'a Weber'a, 1773 goda.* (ahora parcialmente en: Alekseev, A., ed.: *Klavirnoe iskusstvo*. M., 1952)

<sup>26</sup> *Ídem*. [I. č., 1. gl., § 3] p. 206.



clavecín; utilizándola de descanso. Algunos piensan que no es decoroso utilizar el pulgar en la ejecución del clavicordio. Así sería exactamente, si dijera que no es decoroso utilizar el pulgar al comer, o en alguna otra actividad. El dorso de la mano debe de estar plano, para que si en ella se coloca algo, este no caiga. 3) Cuando se tiene un pasaje de muchos tonos por grados seguidos, es necesario poner el pulgar primero, y después tocar con los demás dedos en orden sobre las teclas superiores, y así de nuevo estará la mano libre; y cuando el pasaje va de arriba hacia abajo, entonces es necesario pasar los demás dedos sobre el pulgar. En caso contrario, la mano izquierda debe de actuar.»<sup>27</sup>

Desde las primeras páginas del tratado, se ofrecen ejemplos musicales y no áridos ejercicios. Para las reglas teóricas se ofrecen variaciones, polcas, marchas, gigue, minuetos, y pasajes digitados. Al parecer, los ejemplos musicales del método fueron escritos por el propio Löhlein. Los postulados estéticos de Löhlein fueron bien recibidos en las escuelas pianísticas de Rusia. A través de este tratado, el problema de la técnica y el contenido de la interpretación se concibió como un sólo proceso artístico, que por primera vez se plantea como una de las cuestiones principales de la metódica. Su escuela rechazaba los métodos áridos y escolásticos de la enseñanza y la interpretación. En el nuevo espíritu de la Ilustración, basado en las ideas estéticas de Jean-Jacques Rousseau,<sup>28</sup> Löhlein concibe la música como expresión del mundo emocional.

«Así como en general la música es expresión de las pasiones, por ejemplo, la alegría o la tristeza, el amor o el odio, el valor o la cobardía, el placer o la desesperanza y demás. Así los que conocen la música, deben en su ejecución expresar estas pasiones.»<sup>29</sup>

Así mismo, Löhlein plantea la cuestión del control consciente de los movimientos mecánicos.

«Porque el touché en el clavicordio depende de la combinación de la imaginación y

---

<sup>27</sup> *Ídem.* [I. č., 7 gl., §§ 1, 5] pp. 206-207.

<sup>28</sup> Nos referimos al *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1753 (trad. cast. Mauro A. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1960)

<sup>29</sup> LÖHLEIN, G.: *Clavier-Schule*, [I. č., 8 gl., §§ 10-11] p. 209.

las pasiones en el golpe de los dedos, como si estos hablaran, para con esto llevar a los que escuchan a aquellas pasiones que el compositor quiso llamar la atención. Pero si él mismo ante la composición no pensó ni sintió nada, ¿cómo se puede exigir del ejecutante que produzca algo, en donde no se encuentra nada ?...»<sup>30</sup>

El *Clavier-Schule* de Löhlein permitió a los intérpretes y maestros en Rusia, asimilar las corrientes más progresivas y vitales de la metódica, basadas en la creación y en la práctica interpretativa de C. Ph. E. Bach, y K. Czerny.<sup>31</sup>

En 1791 se publica en Rusia otro de los manuales pedagógicos relacionados con el pianismo. Se trata del tratado teórico del organista y compositor alemán Johann Christoph Kellner (1736-1803), titulado: *Grundriss des Generalbasses* (Kassel, 1783). La traducción al ruso se imprimió en la tipografía de la Universidad de Moscú, bajo un enorme título, que inicia: *Instrucción fiel en la composición del General-bass...*<sup>32</sup> En esencia, el tratado de Kellner es una obra teórica universal que une a la teoría musical del contrapunto y la armonía. En particular, la obra trata también sobre el método de interpretación al clavecín. En éste se dan una serie de consejos relacionados con la digitación de los acordes. También contiene indicaciones sobre la técnica del clavicordio, en particular sobre la tradición de tocar con sólo cuatro dedos sin la participación del pulgar, subrayando sobre la necesidad de su utilización. Esta traducción del *Grundriss des Generalbasses* de Kellner, nos muestra el creciente interés en Rusia por la formación teórica del bajo general, y los fundamentos de la metódica clavecinística. En este periodo la formación musical en Rusia se convierte en una exigencia social. El estudio de la música se realizaba

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> A partir de la quinta edición del *Clavier-Schule* de Löhlein, se publicó en dos volúmenes. El segundo titulado: *Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe ... gegeben wird*. En 1825 se publicó bajo la edición de C. Czerny.

<sup>32</sup> *Vernoe nastavlenie v sočinenii general-bass'a; pričem, izbegaja vsech izlišestv i okoličnostej, predlagajutsja zdes' ves'ma jasno i podrobno vse novoizobretennye sposoby, posredstvom kotorych každoj črez kratkoe vremja vse prinadležaščee do sej hauki s uspechom ponjat' možet v pol'zu i upotreblenie ne tolko upražnjajuščichsja v general-base, no i vsech igrajuščich na instrumentach i želajuščich obučit'sja peniju i osnovatel'nomu poznaniju muzyki. Sočinennoe gospodinom D. Kellner'om. Perevedennoe s nemeckogo na rossijskij I. Zubrilovym. Moskva. V universitetskoj tipografii u V. Okorokova, 1791. Un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Estatal Rusa, RGB.*

en casa o en las salas de música de las instituciones de la época, como la *Academia Imperial de las Artes*, el *Instituto Smol'nij*, el *Colegio Teatral* de St. Peterburg, o el *Noble Colegio* de la Universidad de Moscú. Hacia el final del siglo XVIII, surge una publicación musical titulada: *El libro de bolsillo para los amantes de la música*.<sup>33</sup> En esta revista, cada interesado en la música podía encontrar artículos sobre teoría elemental de la música, diccionarios, breves biografías de compositores, y características de los instrumentos musicales. La influencia del *Clavier-Schule* de Löhlein impactó en la metódica del clavecín en Rusia. En 1796 se publicó en *El libro de bolsillo para los amantes de la música*, un tratado titulado: *Introducción de una breve escuela de clavicordio*.<sup>34</sup>

Por causas desconocidas, el autor de esta obra no se menciona en la edición. La editorial lo recomienda a sus lectores como un “compositor reconocido por todos los grandes expertos extranjeros en la teoría y la práctica”. El musicólogo soviético A. Alekseev, determinó en 1952 que la *Introducción de una breve escuela de clavicordio* corresponde al *Clavierschule* (1789)<sup>35</sup> del teórico y compositor alemán, Daniel Gottlob Türk (1756-1813). El *Clavierschule* fue escrito cuidadosamente por Türk, en base a sus años de experiencia y su conocimiento de la más relevante literatura de sus predecesores, como C. Ph. E. Bach, o F. W. Marpurg. La obra fue escrita para el clavicordio, y pertenece a la última generación de manuales anterior a la era del piano. Su *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* de 1791/1800, ocupa una posición similar en el declive de la tradición del clavecín.

Desde el inicio de la traducción al ruso de la obra de Türk, el editor menciona al *Clavier-Schule* de Löhlein como una obra ya superada.

---

<sup>33</sup> *Karmannaja knižka dlja ljubitelej muzyki*. Uno de los raros ejemplares se encuentra en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio de St. Peterburg, OR SPGK

<sup>34</sup> «Vstuplenie iz kratkogo pokazanija igry na klavikordach» en: *Karmannaja knižka dlja ljubitelej muzyki na 1796 god. S Dozvolenija Upravy blagočinija. V Sanktpeterburge, izd. kingopr. I. D. Herstenberg'a s tovar. pecat. v tipogr. I. K. Špora*. (ahora parcialmente en: Alekseev, A.: *Klavirnoe iskusstvo. Očerki i materialy po istorii pianizma*. Vyp. 1. M., Gos. muz. izd. 1952, pp. 211-218)

<sup>35</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende ... nebst 12 Handstücken*. Leipzig und Halle, 1789/ 2a 1802 [ed. no autorizada *Neue Klavier-Schule*. Wien, 1798]

«...Hasta ahora no existía un buen libro de este tipo en ruso. La escuela de clavicordio de Löhlein es vieja; desde que se editó este libro, en la música se han multiplicado figuras y signos, y sobre todo ese libro ha sido inútil para la mayoría del público, porque todos los ejemplos se han realizado en la llave del discanto...»<sup>36</sup>

Sin embargo Türk señala, al igual que en el *Clavier-schule* de Löhlein, sobre las ventajas de iniciar la enseñanza de la ejecución precisamente con el clavicordio, sobre la posición correcta de sentarse frente al clavicordio, sobre la utilización de todos los dedos, sobre el papel del pulgar, etc. Es indudable que tanto Löhlein como Türk, heredaron estos principios básicos de la obra de C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. D. Türk fue discípulo de J. W. Hässler, y éste a su vez de J. C. Kittel, discípulo favorito de J. S. Bach en Leipzig. Pero la obra de Türk representa también un siguiente paso en el desarrollo de la metódica de los instrumentos de tecla. En primer lugar, el autor distingue a los alumnos en profesionales y aficionados, y se establece como norma el ejercitarse de 3 a 4 horas diarias. De esta manera, por primera vez se cuestiona sobre el entrenamiento del intérprete profesional, que en los años noventa del siglo XVIII tuvo una gran importancia.

«Mientras más pronto se inicie en el clavicordio es mejor, por lo menos en cuanto a la destreza. Ya que en la más tierna edad los dedos son aún flexibles, y con mucho menos trabajo se puede lograr un deliberado grado de velocidad, que cuando éstos ya son rígidos y rectos. Y por eso se puede cuanto antes mejor, si es que permiten los dedos, en cuanto al tamaño y fuerza, comenzar en el séptimo u octavo año.»<sup>37</sup>

Al inicio de cada capítulo, al igual que en el *Clavier-Schule* de Löhlein, se incluye el repertorio musical, con una serie de útiles señalamientos para su ejecución. Para la digitación, se recomienda hacer un pequeño análisis. Al inicio el maestro debe de escoger pequeñas piezas, y de preferencia de distintos autores. Tampoco se

<sup>36</sup> «Vstuplenie iz kratkogo pokazanija igry na klavikordach» op. cit., pp. 20-21 (ahora en: ALEKSEEV, A.: *Klavirnoe iskusstvo*. op. cit., p. 211)

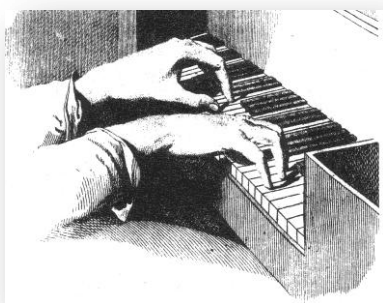
<sup>37</sup> *Ibid.*, § 3. (p. 211)

recomienda darle al alumno *Clavierauszug* de óperas, oratorios, cantatas, etc. para evitar malos hábitos en los dedos. Posteriormente cuando el alumno madura, al contrario, esta literatura le ayudará al desarrollo artístico y al gusto. Muchas de las ideas de D. Türk se anticipan a la metódica clásica del fortepiano, y su obra influyó positivamente en la evolución de la pedagogía pianística rusa del siglo XIX.

Al inicio del siglo XIX se publicó en Rusia el método para piano del compositor francés Ignaz Josef Pleyel (1757-1831), originalmente titulado: *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek* (1797). A juzgar por la gran popularidad de Pleyel, la traducción de su método de piano pudo haber tenido una gran distribución en Rusia. La obra de I. Pleyel es a la vez un método de piano y una obra de teoría musical. Las primeras lecciones se dedican a la aclaración de términos musicales: los nombres de las notas, el ritmo, las claves, los intervalos, los melismas, etc. Pleyel escribe también sobre la estructura del cuerpo, de las manos y sobre el movimiento de los dedos.

«Hay que sentarse de manera que los codos estén a la altura de la superficie de las teclas, y el cuerpo se encuentre a una distancia del borde del teclado suficiente para que las manos puedan pasar de derecha a izquierda, al contrario, e incluso cruzarse sin que el cuerpo sea un obstáculo, lo que supone aproximadamente la distancia de un pie. Hay que evitar bajar la cabeza, encorvar la espalda y contraer el pecho con los hombros, que deben encontrarse siempre abajo y hacia atrás, para conservar el porte y la gracia, al igual que la libertad en la respiración... »<sup>38</sup>

La obra contiene ilustrativos dibujos sobre la posición de las manos al teclado.



«Las manos deben situarse por encima de las teclas con los dedos encorvados en la primera falange y levemente doblados en la segunda falange, de manera que la mano adopte una figura redondeada. No deberá torcerse ni a

<sup>38</sup> *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek*. St. Peterburg, izd. K. Peca, s. d. p. 13.

derecha ni a izquierda, y es esencial sostenerla del lado del dedo meñique, que tiende normalmente a hundirse. El pulgar deberá estar algo curvado, y no debe de alejarse del segundo dedo o índice.»<sup>39</sup>

Ignaz Pleyel considera fundamentalmente el movimiento de los dedos la base de su técnica pianística, y muestra la forma de tocar las terceras, sextas, y arpeggios. Pero más adelante, I. Pleyel da un paso decisivo hacia la pedagogía pianística. Nos referimos a los ejercicios especiales sobre la dinámica del forte-piano.

«Es preciso ejercitarlos lo más largo y rápido posible; al principio con gran dulzura, alcanzando mediante el *crescendo*, un *fortissimo* que se mantendrá sólo unos instantes, para volver a través del *diminuendo* al *pianissimo*, con que se había comenzado.»<sup>40</sup>

Sin embargo, el método de Pleyel no representa un sistema único de formación pianística, más bien se trata de una compilación de consejos y ejercicios, en el que pasa desapercibido el desarrollo artístico del alumno.

En 1805 se publicó en Rusia las *Regole armoniche*, del compositor y clavecinista italiano Vincenzo Manfredini, quien llegó a Rusia en 1762 contratado como *maestro di cappella* y profesor de música de Pavel Petrovič, el heredero al trono. Las *Regole armoniche*, o *sieno Percetti ragionati* (Venice, 1775), escrita en dos partes, es una introducción a los elementos de la música y al acompañamiento del teclado. La segunda edición de 1797 fue completada con una nueva sección sobre el canto y el contrapunto. La traducción al ruso fue hecha por Stepan Degtjarev, siervo del Conde Šeremetev, quien explica en la introducción:

«Este libro que contiene estas reglas, fue editado en italiano por el italiano Sr. Manfredini en cuatro partes, y donado por él en 1797 al emperador Pavel Primero»<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>41</sup> *Pravila garmoničeskie i melodičeskie dlja obučenija vsej muzyki, izdannye gospodinom Vincenzo Manfredini vtorym i pomnožennym izdaniem na ital'janskom jazyke v 1797 godu v Venecii. S ital'janskogo na rossijskij perevel Stepan Degtjarev. Sankt-Peterburg v teatral'noj tipografii, 1805 goda. p. 1.* (Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo. xviii – pervaja polovina xix veka*. Leningrad, Gos.

Cuando Pavel I llega al trono en 1796, Manfredini es invitado nuevamente a Rusia. Es por eso que dedica la segunda edición de su obra al emperador. En 1798 llega por segunda vez a St. Peterburg, y muere al año siguiente sin tomar posesión de su nuevo cargo. En la introducción a la obra de Manfredini, S. Degtjarev señala sobre importancia de la cultura musical rusa, y en particular sobre la obra de Dmitriji Bortnjanskij (discípulo de Galuppi). En relación directa con la metódica de la ejecución en los instrumentos de tecla, las *Regole armoniche* de Manfredini contiene en su cuarto capítulo de la 1ª parte, una serie de consejos para prevenir la tensión de las manos.

«El arte de las manos depende del movimiento de los dedos en un modelo ligero y agradable para la vista.»<sup>42</sup>

Para esto, se dan así mismo consejos sobre la postura al clavecín:

«...Y para tocar con maestría, debe sentarse de tal manera que los codos se encuentren un poco más arriba de las teclas, o al parejo con éstas, y no más abajo, para libremente tocar los sonidos altos y bajos; tomar con los dedos en orden la sucesión de notas, como esto sucede constantemente, y a veces por saltos.»<sup>43</sup>

V. Manfredini le da mucha importancia a la ejecución de las escalas en todas las tonalidades, señalando con esto una cierta conexión entre el dominio de los medios de ejecución, y el repertorio.

«Quien desee tocar perfectamente el clavecín, antes que nada debe de entrenarse perfectamente en las escalas de todos los tonos [...] y después puede comenzar con las sonatas y las variaciones [...] Posteriormente comenzar con el *cantábile*, que aclara la música lenta, pero pesada para los instrumentos de teclado, porque no se puede mantener en el clavecín por mucho tiempo el sonido, así mismo como no se puede hacer una expresión demasiado fuerte o tranquila, ahí donde se encuentra bajo la nota o sobre ésta las palabras: forte, piano, las cuales designan el tono claro u oscuro

---

Muz. Izd., 1961, p. 73)

<sup>42</sup> *Ibid.*, I. část, 4 gl. (p. 74)

<sup>43</sup> *Ibidem.*

de la música. En los claves con martinetes y sordinas, si están bien hechos... se puede expresar el mencionado *forte*, *piano* y demás. Para tocar lo mejor posible el *cantábile* en los instrumentos mencionados, se debe presionar la tecla más o menos en donde sea necesario y no golpear éstas, y se debe tocar el *legato* levantando los dedos desde la tecla fácilmente, para tocar la siguiente tecla, y así proceder no sólo al inicio, sino siempre y en todas partes.»<sup>44</sup>

La manera de tocar el *cantábile* y el *legato* en los instrumentos de tecla con martinetes (*piano-forte*), apenas iniciado en la práctica musical del siglo XVIII, no se había tratado en ningún método o escuela de clavecín hasta Manfredini. La exigencia del enérgico descenso del dedo, la presión (“aplastando”) sobre la tecla, y el fácil y libre levantamiento de los dedos (posterior a la presión de la tecla), desarrollaron la técnica.

Orientado hacia los estudios de la música y no a los aficionados, el *Regole armoniche* de Manfredini también ilustra sobre las cuestiones teóricas y estéticas de la creación y la interpretación musical. Una especie de enciclopedia que ilustra la serie de problemas teóricos y metodológicos de la creación, la teoría, y la interpretación que se exponían por primera vez en Rusia.

En los límites del estilo clásico, y sobre una base popular, escribió para el piano el compositor checo Johann Gotfried Pratsch [Jan Bohumir Prač] (1750-1818). Gran parte de su vida estuvo en Rusia. De 1780 hasta 1795 fue profesor de música en el *Instituto Smol'nij*, y a partir de 1784 entro al servicio de la Dirección de Teatros Imperiales, nombrado como profesor de clavecín del Colegio Teatral de St. Peterburg. Su obra musical más significativa fue la *Colección de piezas populares rusas con sus partes vocales*,<sup>45</sup> editada en colaboración de N. A. L'vov en 1790. Esta fue una de las primeras colecciones del folklóre ruso, que comprende más de 100 piezas.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> PRAČ, I.: *Sobranie russkich narodnyh pesen s ich golosami, položennych na muzyku Pračem*. St. Peterburg, 1790.





En 1816 Jan Prač publicó su *Escuela Completa para Forte-Piano*,<sup>46</sup> que surge de su experiencia pedagógica. La estructura de la obra se distingue por su desarrollo y sistematización de las cuestiones de la enseñanza del piano. Después de una breve sección teórica *Sobre la medida de las notas; Sobre el*

*punto; Sobre la medida irregular de las notas, la pausa, calderones; Sobre las propiedades de los signos casuales en las notas; y Sobre el compás*, le sigue *La demostración del teclado del fortepiano* y los señalamientos sobre su diapasón:

«Anteriormente se usaba el clavicordio, que consistía solamente de cuatro octavas.

En la actualidad por todas partes se usa el fortepiano, que tiene 5 o 6 octavas.»<sup>47</sup>

Siguiendo las tradiciones de la metódica del siglo XVIII, la *Escuela Completa para Forte-piano* contiene indicaciones sobre la posición del cuerpo y de la mano. Prač señala sobre la independencencia de los dedos: «...cuando uno se levanta, los otros no deben moverse en lo más mínimo». <sup>48</sup> Consecuentemente, al pasar a las escalas, Prač se detiene en las digitaciones y la posición del primer dedo (pulgár), exigiendo que se cuide las relaciones entre los tonos (*legato*). Esto representa ya una nueva y significativa manera en la ejecución pianística. Progresivamente, Prač relaciona las digitaciones con la lógica de la construcción en el discurso musical.

«...lo más importante es cambiar lo menos posible la posición de la mano, y sobre todo, cuando se termina algún pasaje ascendente; en tal caso el pulgár debe de disponerse de tal modo que toda idea termine en el meñique; esta regla ofrece a la

<sup>46</sup> *Polnaja škola dlja fortep'jano, sočinennaja I. Pračem, ili Novyj i legčajšij sposob, po kotoromu možno osnovatel'no naučit'sja igrat' na fortep'jano, s iz'jasneniem o notach, o ital'janskich terminach i vseh neobchodimych pravil dlja sego instrumenta položennyh. S pribavleniem raznyh primerov dlja upražnenija, sostojaščych iz sonat, pol'kich, rondo, ekosezov, val'sov, kadrilej i nekotorych narodnyh pesen. V Sankt-Peterburge, pri imperatorskoj Akademii nauk, 1816 goda.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, Citado en: MUZALEVSKIJ, A., *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo. xviii —...*, op. cit., p. 76.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

posición de la mano y a la expresión de los tonos un mayor placer; ya que el último tono contiene en sí una especie de idea esencial, y éste debe expresarse de acuerdo a su objetivo.»<sup>49</sup>

La obra sintetiza las más típicas figuraciones armónicas, indicando las digitaciones más convenientes. Las indicaciones abarcan metódicamente los modos de ejecución de todo tipo de arpeggios “quebrados”, acordes, octavas, dobles notas, y melismas. El carácter de las indicaciones y el mismo material determina un nivel de ejecución técnico bastante elevado.

Las ventajas de J. Prač como pedagogo práctico en su Escuela, son evidentes, ya que refuerza todo su trabajo con ejemplos, ilustrándolos con uno u otro medio o movimiento. Este tipo de método se evidencia en particular en el capítulo sobre las *Notas dobles*, en el cual se elabora la digitación del movimiento de las terceras y las sextas separadamente, en combinaciones, en diferentes posiciones y tonalidades. En su obra, J. Prač dedica una gran atención al desarrollo regular de la mano izquierda, y se distingue por la serie de ocho estudios técnicos que anteceden al repertorio artístico de la *Escuela*, elaborados metódicamente en un lógico aumento del grado de dificultad. En cuanto a su material artístico, la *Escuela* se caracteriza por una serie de piezas de diversas formas, que toman en cuenta no sólo a los alumnos, sino también a los aficionados. Este repertorio incluye dos sonatas escritas por Prač. La primera de ellas es un tema de 16 compases con variación, seguida de un rondó de forma simple, que indica sobre su objetivo pedagógico. Al parecer, con este tipo de material de piezas populares en pequeñas formas, Prač educaba a sus alumnos del *Colegio Teatral* de St. Peterburg.

Además de estas dos pequeñas sonatas, se incluyen también en la *Escuela*, varias piezas de carácter popular como la polka, el kadril, la contradanza, y el vals.

En la obra de Prač se perciben los rasgos nacionales de la metódica pianística rusa, que en el siglo XIX se desenvuelve en formas más concretas y obtiene un carácter

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

educativo. Estos rasgos se revelan en su repertorio, y en su parte dedicada a la aclaración de términos italianos, que muestra la orientación hacia el público ruso.



En 1792 llega a St. Peterburg el compositor y organista alemán, Johann Wilhelm Hässler, contratado como *Kapellmeister* y clavecinista del teatro de la corte. J. W. Hässler fue sobrino y discípulo del organista J. C. Kittel, uno de los alumnos favoritos de J. S. Bach en Leipzig. Antes de llegar a Rusia, J. C. Hässler logra el éxito como pianista y maestro en Londres. En 1794 se establece en Moscú, donde gana popularidad como pianista y maestro hasta el final de su vida (1822). La obra pianística de Hässler es bastante extensa: 52 sonatas (doce de éstas con violín y violoncello); 50 *Pièces à l'usage de commençants*; 32 *Pièces progressives*; 48 estudios en forma de vals; 6 conciertos para fortepiano; 32 variaciones sobre tema ruso; *Caprice et Chanson russe variée pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement de Vilon et Violoncelle*; etc., etc.<sup>50</sup>

Como resultado de su larga actividad pedagógica en Moscú, J. Hässler compuso 360 preludios (piezas-ejercicios) escritos en todas las tonalidades, que representan una enciclopedia de la técnica del fortepiano. Los preludios se publicaron en 1817, y fueron muy populares entre sus discípulos.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Varias de estas obras se conservan en la Biblioteca del Conservatorio Čajkovskij de Moscú, en la Biblioteca de la Academia de Ciencias de St. Peterburg, y algunos manuscritos en la Biblioteca de partituras del Museo del Hermitage, St Peterburg.

<sup>51</sup> Cfr. SENILOV, V.: «K istorii russkoj muzyki: zabytyj dejatel' Johann Hässler» *Russkaja muzykal'naja*

## John Field y sus Discípulos

El pianista y compositor irlandés John Field, llamado en Inglaterra el “Field ruso”, nació en Dublín el 26 de junio de 1782. Gran parte de su vida la pasó en Rusia.



John fue el primogénito de Robert Field, violinista profesional de orquesta, y nieto del organista John Field, de quien recibe su primera instrucción musical. En 1792 el joven John estudia con el italiano Tommaso Giordani, y durante ese año ofrece tres conciertos en Dublin. Al año siguiente Robert Field obtiene un puesto de violinista en el Little Haymarket Theatre de Londres. La familia Field se instala en Londres, y a través de T. Giordani, John es aceptado como aprendiz de Muzio Clementi. A los 18 años de edad, John Field se consolida como

virtuoso del piano en Londres.

En el verano de 1802, M. Clementi y J. Field inician juntos un viaje de negocios a París, después a Viena, y en el invierno a St. Peterburg. Antes de abandonar Rusia en junio de 1803, Clementi introduce al joven John en el círculo de la aristocracia rusa, asegurándole su carrera en la enseñanza y en los conciertos privados. En marzo de 1804, J. Field debuta en la *Peterburgskoe Filarmoničeskoe Obščestvo* [Sociedad Filarmónica de St. Peterburg] fundada tan sólo dos años antes. Después de su gira de conciertos por los países del Báltico (Riga 1805; Mitava 1806), se establece definitivamente en St. Peterburg y posteriormente en Moscú hasta 1830.

---

*gazeta*, № 29-30, 1901; MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo. xviii – pervaja polovina xix veka*. op. cit., pp. 87-91.

En los programas de la *Sociedad Filarmónica de St. Peterburg*, el nombre de Field figuraba constantemente, y sus presentaciones de noviembre de 1813, marzo de 1815, y 1819 fueron muy apreciadas. Entre 1831 y 1834 John Field tiene una serie de conciertos en Londres, París, y varias ciudades de Italia. En Nápoles, Field cae gravemente enfermo, y regresa a Moscú, en donde muere el 11 de marzo de 1837.<sup>52</sup>

John Field llegó a Rusia en un periodo de transición del arte pianístico. El estilo clásico se enfrentaba a las tendencias del sentimentalismo y la naciente cultura del romanticismo. En las primeras dos décadas del siglo XIX, dominaba en Rusia la tendencia hacia la música “sentimental”, envuelta en el ensueño romántico. John Field llegó a ser la expresión artística de los gustos del medio musical ruso, y su preferido, ganándose el prestigio de gran intérprete y maestro. Con Field estudiaron muchos jóvenes rusos. Entre ellos: M. Glinka, A. Verstovskij, I. Laskovskij, L. Gurilev, I. Čerlickij, A. Dubuque, N. Markevič, K. Kossov, Ap. Grigor’ev, y otros. De sus más célebres discípulos, podemos mencionar a los pianistas: A. Kontskij, M. Szymanowskaja, y Charles Mayer, entre otros.

El éxito de John Field como maestro fue un fenómeno completamente natural. El principal motor del proceso pedagógico fue su interpretación en las clases para sus alumnos. Una ejecución dotada de diversidad y encanto. John Field heredó de Clementi las principales cualidades de su escuela: el brillo virtuoso, reflejado primordialmente en su excelente desarrollo parejo de la velocidad y suavidad de los dedos, y un sonido pulido. La metódica de la enseñanza de Field se reflejó en la selección de ejercicios técnicos dedicados a su alumno Jean Reinhardt.<sup>53</sup> Por

---

<sup>52</sup> Sobre J. Field, Cfr. DUBUQUE, A.: «Iz vospominanij o muzykal’noj žizni staroj Moskvyy» *Russkaja muzykal’naja gazeta*, № 34, 35, 38-40, 1916; KUZNECOV, K.: «Glinka i Field» en: *Istorija russkoj muzyki v issledovanijach i materialach*, t. III. 1926; ASAF’EV, B.: “Evgenij Onegin” Liričeskie sceny. Muzgiz, M. — L., 1934; NIKOLAEV, A. *John Field*. M., 1960; MUZALEVSKIJ, A.: «John Field» en: *Russkoe fortep’jannoe iskusstvo. xviii – pervaja polovina xix veka*. Leningrad, Gos. Muz. Izd., 1961, pp. 104-113; LANGLEY, R.: «Field, John» *Grove Music Online*.

<sup>53</sup> *Nouvelle exercice pour le Piano-Forte composée et dédiée à Monsieur Rehinhardt par John Field*. № 2. Leipzig, Probst. s. d. (En Moscú se distribuyó en el *Muzykal’nyj magazin Lenhold’a*. Existe un ejemplar en el Museo de Historia de Moscú. Otdel pis’mennyh istočnikov). A. Dubuque, escribió una variante titulada: *Ekzercicii vo vsech mažornych i minornych tonach*, que se encuentra en el Museo

medio de éstos se puede observar que su preocupación central, era el desarrollo uniforme de la velocidad e independencia de los dedos. Field tenía en mente la ejecución de las tareas técnicas, expuestas en una línea de movimiento musical ininterrumpido en una sola figura de notas por todo el teclado, en tempo allegro y con una digitación específica. Los ejercicios estaban destinados a ejecutarse con ambas manos simultáneamente con la digitación correspondiente. Otros ejercicios dedicados al tercer y cuarto dedo, *Exercice pour le 3-me et 4-me doigt pour le Piano par John Field*,<sup>54</sup> estaban destinados al mismo objetivo. En éstos se incluyen formas más variadas del movimiento de los dedos. Dobles notas, y trinos en la mano izquierda. La “gimnasia” del tercer y cuarto dedo se complica gracias a las notas destinadas a los demás dedos. Este tipo de entrenamiento se aplicó en metódicas aún más posteriores, como los ejercicios armonizados con indicaciones y matices. De esta manera, a las exigencias técnicas se sumaron los distintos matices sonoros. Este rasgo específico de la pedagogía de Field, se asocia a su minucioso trabajo sobre el sonido en todo tipo de repertorio. Este aspecto pedagógico de Field, se determinó básicamente por sus cualidades personales como intérprete-pianista. En sus *Anotaciones*, M. Glinka describe la interpretación de Field:

«Al llegar a Peterburg aprendí a tocar el forte-piano con el célebre Field, y por desgracia tomé solamente tres clases, ya que se fue a Moscú. Aunque no le escuche mucho, sin embargo recuerdo muy bien hasta la fecha su fuerte, delicada y clara interpretación. Pareciera que él no golpea las teclas, sino los mismos dedos caían sobre éstas, como si fueran grandes gotas de lluvia, y rociadas como perlas sobre el terciopelo.»<sup>55</sup>

El papel decisivo en la técnica de J. Field, fue su desarrollada y sorprendente agilidad de los dedos. En las reseñas frecuentemente se elogiaba su lisura en la

---

*Central de la Cultura Musical im Glinka* GCMMK. Es una versión modernizada: los ejercicios están escritos en llave de sol (el original están en tres llaves — sol, do, y fa), el metrónomo de 80 a 160 la negra, se indica que la mano izquierda debe tocar su parte una octava baja.— O. Ch.

<sup>54</sup> El manuscrito, firmado por A. Dubuque, se encuentra en el *Museo Central de la Cultura Musical im Glinka*, GCMMK. — O. Ch.

<sup>55</sup> GLINKA, M.: *Zapiski*. Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. L., Muzgiz, 1953, p. 33.

ejecución de las escalas, y al mismo tiempo en la dinámica sonora. El aspecto característico de su interpretación lo constituyeron la filigrana en los pasajes, la volátil ligereza en las cadencias, la cascada de sonoridad “plateada” en la interpretación de complejos melismas, trinos, etc., que frecuentemente merecieron la poética comparación entre sus contemporáneos, con el harpa dorada, con el suave susurro, o con el murmullo del arrollo.



Otra de las cualidades de J. Field, consistía en la especial sonoridad de su tono, en su colorido y en la exclusiva suavidad de su *touché*. En las reseñas con frecuencia se le comparaba con el canto de célebres cantantes, y se contraponía su tono cantáble al pálido sonido de otros intérpretes. El arte interpretativo de algunos virtuosos en el primer tercio del siglo XIX, comenzaba a adquirir un tono de “mecanización”.

Esto llevo hacia la uniformidad de las mejores cualidades del piano-forte, y como consecuencia, su denigración a un instrumento “percutido”. Boris Asaf’ev, escribe en 1922 a este respecto:

«...pero en esto se encubre el peligro del instrumentalismo. Siendo apartado de la tierra, del mundo, del espíritu de la persona y de su emoción, la impermeabilidad del instrumentalismo al canto, puede convertirse ya sea en la personificación del movimiento (el gesto) en la danza, o pasar a la esfera del virtuosismo brillante como objetivo único, o petrificarse en el mecanismo...»<sup>56</sup>

John Field logró asimilar en su arte interpretativo los rasgos más significativos del canto y el lirismo, y transformó lo maquinal de la interpretación pianística,

<sup>56</sup> GLEBOV, I. (Asaf’ev): *Instrumental’noe tvorčestvo Čajkovskogo*. Petrograd, Gos. filarmonija, 1922, pp. 63-64. (ahora en: *O muzyke Čajkovskogo. Izbrannoe*. L., «Muzyka», 1972, p. 285)

respondiendo a las exigencias y tendencias estéticas del desarrollo musical ruso. La interpretación de J. Field atrajo sobre todo el encanto del romanticismo. La sensibilidad y el calor emocional, cercano al escucha, encontró una viva respuesta. En su artículo sobre los nocturnos de John Field, publicado en Rusia en 1851, F. Liszt escribe sobre su gira de conciertos en París:

«En su viaje a París, Field no se negaba a dar sus conciertos en pianos verticales, aunque tocar en ellos no se pueda sorprender con tales efectos, como en los instrumentos más aptos para las salas de concierto. Sus conciertos atraían a muchas personas, a las cuales él sin duda encantaba con su interpretación.»<sup>57</sup>

La mayor parte de su obra musical, John Field la dedicó al piano. Sus nocturnos le dieron fama en Europa. En la literatura musical de aquellos años, este género instrumental lírico trajo un aire fresco al sentimentalismo sincero, surgido de la poesía romántica inglesa. Su obra, en particular los nocturnos, jugaron un papel importante en la formación de algunos rasgos característicos de la obra de Chopin, quien pudo haberlo escuchado en sus conciertos de París. Por supuesto que el lirismo simple de Field se encuentra muy alejado de la profundidad dramática de los nocturnos de Chopin, pero el parecido estilístico es indudable. Al respecto, B. Asaf'ev nos dice:

«... la estética del pianismo chopiniano con su culto de extrema conducción de voces pianístico-racional, surge no de la suntuosidad demostrativa del salón, ni de los fuegos artificiales de la ejecución del complejo pedal, sino del contenido emocional, fino e interno de la esfera entonativa, pero por supuesto muy alejado ya del ensueño ingenuo y distante de Field.»<sup>58</sup>

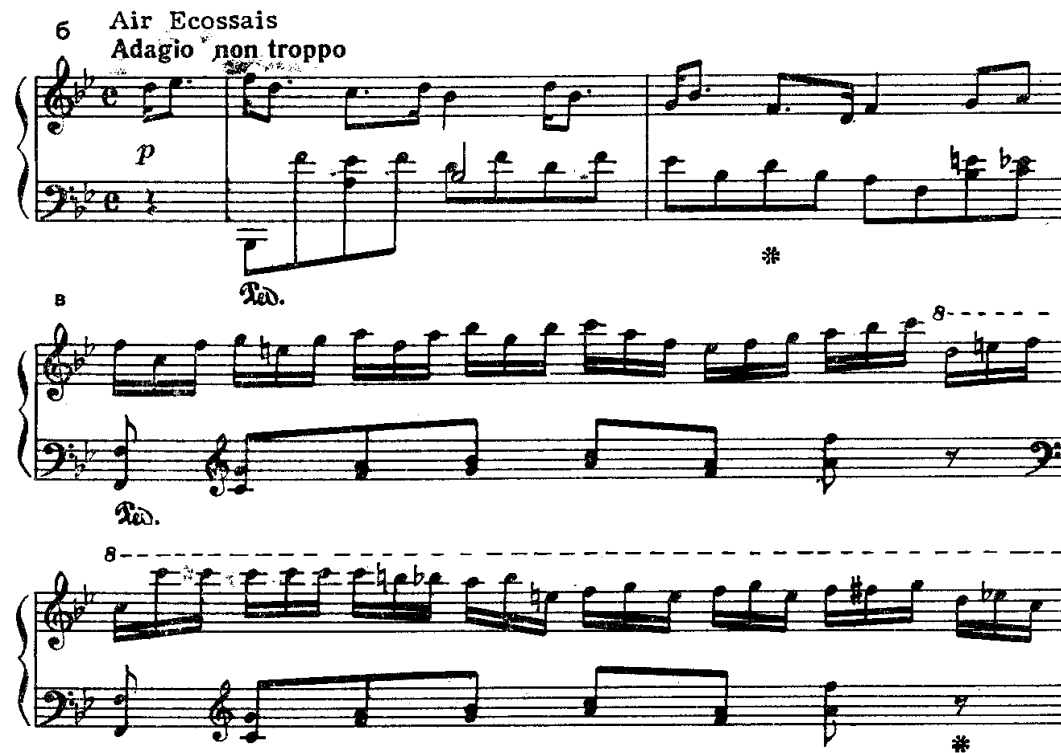
J. Field fue uno de los primeros compositores-pianistas que comenzó a utilizar el acompañamiento con largos y profundos bajos, gracias al uso del pedal, para envolverlo en los sonidos de la melodía coloreada de armónicos. Estos nuevos

<sup>57</sup> LISZT, F.: *Panteon i Repertuar russkoj sceny*. № 4, 1851, pp. 23-24 (título original: «Aus den Annalen des Fortschritts» en: *Franz Liszt: Gesammelte Schriften*, 6 vols., Leipzig, 1880-83).

<sup>58</sup> ASAF'EV, B.: *Glinka*. M., Muzgiz, 1947 (ahora en: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. t I. Moskva, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1952. p. 65)



medios de expresión, Field los utiliza ya en sus primeras obras escritas en el umbral del siglo XIX. Posteriormente surgen otros efectos aún más atrevidos para su época, como mezclar diversas armonías sobre un solo pedal. Esta idea sobre la pedalización de Field, lo muestra el siguiente ejemplo de su segundo concierto:



De este fragmento, hay que tomar en consideración que se trata de un instrumento antiguo, menos sonoro que el piano de cola actual, en el cual se puede prolongar aún más el bajo. En los primeros pianos el pedal tenía sólo un ligero efecto sobre la segunda parte del compás, así la melodía podía incluir elaborados ornamentos que no distorsionaran demasiado. Algunos pianos tenían mecanismos separados para cada mitad del teclado.<sup>59</sup>

La actividad concertística y pedagógica de John Field, así como su obra pianística, dejó una huella profunda en la cultura musical de Rusia. Muchos años después de su muerte permaneció la fama de su interpretación sonora y rica en colorido, de graciosa y poética inspiración, y por supuesto, de su admirable agilidad técnica.

<sup>59</sup> Cfr. TEMPERLEY, N.: «John Field and the First Nocturne» *Music & Letters*, Vo. 56, № 3 / 4 (July/Oct., 1975) p. 338.

Años después su obra fue interpretada por los hermanos Rubinstein. Por otra parte, John Field no escribió métodos ni trabajos teóricos. Pero varios de sus alumnos y amigos dejaron testimonio escrito de sus principios pedagógicos y método de trabajo. «Su metódica fue excelente y en extremo provechosa para aquellos alumnos que se distinguían por el oído»,<sup>60</sup> — así lo caracterizó su amigo F. A. Gebhard en su ensayo biográfico. En la obra de sus alumnos, A. Dubuque y A. Kontskij, se encuentran muchos testimonios sobre las clases de J. Field.<sup>61</sup> En sus clases, Field exigía a sus alumnos un trabajo consciente sobre los ejercicios, y un control auditivo sobre la calidad del sonido. No permitía el burdo golpe sobre la tecla, ni tampoco la sonoridad forzada. Al tocar cualquier ejercicio o al estudiar un pasaje técnico difícil, el alumno debía obtener un sonido suave y cantáble, y desarrollar la “sensibilidad” de los dedos necesaria para una interpretación artística y expresiva.

Una gran atención dedicaba Field a los matices, y al dominio de los efectos *crescendo* y *diminuendo*; al dominio de los más finos cambios y contrastes en la fuerza y carácter del sonido. Todo esto era aplicado en el trabajo sobre las escalas, arpeggios, ejercicios especiales, y por supuesto, sobre las obras musicales. En este nuevo acercamiento hacia el dominio técnico, el trabajo ya no se percibía como un entrenamiento físico sin sentido, ya que en primer plano siempre estaba la calidad del sonido. En esto consistió la escuela de John Field y su papel progresivo en la pedagogía pianística de su tiempo.

## §

---

<sup>60</sup> GEBHARD, F.: «John Field. Biografičeskij očerk» *Severnaja pčela*, № 181, 12 Avgusta, 1839.

<sup>61</sup> Cfr. DUBUQUE, A.: «Vospominanija o John'e Field'e» *Knižki nedeli*, dekabr' 1898, p. 7-20; *Sovety Fild'a svojim učeníkam. Sbornik znamenitych fortepiannyh etjudov dlja soveršenstvovanija mehanizma* ...Pb., Jürgenson, s. d.; KONTSKIJ, A.: «Zamečatel'nye kompozitory-fortep'janisty prošlogo i nastojaščego stoletija i vlijanie ich na muzykal'noe iskusstvo» *Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik*, № 5, 1858.

## Los Tratados Pianísticos del Romanticismo

La vida musical en Rusia al inicio del siglo XIX, se caracterizaba por las reuniones musicales domésticas y los círculos musicales en los salones, *Salons de musique*. Algunos de estos círculos y salones eran a la vez centros literarios, que alcanzaron su apogeo la década de los años treinta y cuarenta. En estos salones participaron los discípulos de John Field.



M. Glinka describe en sus *Anotaciones* las reuniones musicales en el apartamento de M. Szymanowskaja en St. Peterburg, que eran frecuentadas por el poeta A. S. Puškin.<sup>62</sup> En este tipo de reuniones eran muy populares las piezas en tonalidades menores del compositor bohemio Jean B. Vanhal, en el llamado estilo *Sturm und Drang*. Así como la obra de compositores rusos como A. Verstovskij (1799-1862), N. Titov (1800-1875), A. Varlamov (1801-1848), y por supuesto, los nocturnos de John Field.

En este tipo de reuniones, especie de academias de las bellas artes, el público selecto de St. Peterburg y Moscú conocía la literatura musical, y a los grandes intérpretes del romanticismo. En estos salones iniciaron su actividad concertística los hermanos Rubinstein, así como se presentaron los conciertos de F. Liszt, S. Thalberg, D. Steibelt, y otros célebres pianistas.

En 1830 se publicó en St. Peterburg póstumamente la *Escuela práctica completa para*

<sup>62</sup> GLINKA, M. *Zapiski*, op. cit., p. 63.

*fortepiano*,<sup>63</sup> del compositor y pianista francés de origen alemán, Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823). En 1809 Steibelt llegó a Rusia bajo el generoso ofrecimiento del Zar Aleksandr I, destinado a dirigir y componer para la *Ópera Francesa* de St. Peterburg. Puesto que ocupó hasta su muerte.

En St. Peterburg Steibelt conoció a John Field, y desarrolló una actividad concertística y pedagógica importante en Rusia. Su *Escuela* es la suma de su experiencia pedagógica, en el que caracteriza al mecanismo orgánico del “pianoforte” en comparación a la voz humana, a la plenitud y fuerza del sonido de los instrumentos de viento, y al refinado sonido del violín. Para superar la “monotonía” del instrumento, D. Steibelt desarrolla su teoría de cómo deben actuar los dedos sobre el teclado. La parte más interesante de su *Escuela*, es la dedicada al estudio de los matices, las ligaduras de fraseo y su método de aprendizaje:

«Pero lo primero y lo único, es que el esfuerzo del alumno deberá estar dirigido a producir desde el instrumento, como en el *fortepiano*, el más agradable sonido.»<sup>64</sup>

En este sentido, D. Steibelt es uno de los pioneros en la metódica pianística sobre la cuestión del sonido. Otro de los capítulos importantes del *Méthode* de Steibelt, es *Sobre la importancia y medios del pedal del fortepiano*. En éste se recomienda utilizar los dos pedales al mismo tiempo, para «...producir un tono parecido al tono del arpa o la guitarra, [...] — y se aconseja, — no utilizar el pedal en los pasajes rápidos o ágiles.»<sup>65</sup> Así mismo se explica brevemente la acción mecánica del pedal. Por ejemplo el cuarto, llamado aquí “melancólico”, que deja vibrar en lugar de tres, sólo una cuerda. En algunas reglas de la *Escuela*, se indica sobre la utilización del pedal en relación con las posibilidades tímbricas y sonoras del instrumento, y se aspira al canto multicolor del sonido, característico del pianismo beethoveniano. A partir de estos tratados pianísticos del romanticismo, el desarrollo de la metódica

---

<sup>63</sup> STEIBELT, D.: *Méthode de pianoforte*. Paris, 1805 (trad. rus. *Polnaja praktičeskaja škola dlja fortep'jano*. St. Peterburg, 1830).

<sup>64</sup> *Ibid.* Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*. xviii, op. cit., p. 246.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

se caracteriza ya por una búsqueda de nuevos medios, así como de la diversidad de fuentes artísticas utilizadas.

En 1834 se publicó en St. Peterburg el *Anweisung für junge angehende Lehrer und Lehrerinnen, den ersten Unterricht auf dem Piano-Forte in einer stufenweisen Folge zu ertheilen*,<sup>66</sup> del pianista y compositor alemán Johann Leopold Fuchs (1775-1853). Alrededor de 1800 Johann Fuchs viaja a Rusia, en donde fue apreciado como maestro de música en St. Peterburg. Entre sus discípulos se encuentran M. Glinka, Jurij Arnol'd, Modest Rezvoj, etc. El método de J. Fuchs se publicó en alemán, francés y ruso. Una segunda edición se publicó en 1844 en Moscú. La obra se plantea la cuestión sobre la sistematización de la pedagogía pianística, que aspira a establecer una unidad entre teoría y práctica. Cada regla se refuerza con ejercicios especiales y piezas, divididas por grados de dificultad. El trabajo del maestro se sistematiza, determinando el contenido de cada clase, y señalando sobre el gradual desarrollo técnico. Así, el proceso pedagógico se perfecciona. Por ejemplo, se resaltan aquellas tareas como el desarrollo del sentido rítmico por medio de ejercicios especiales, de la armonía, de la forma musical y del desarrollo de la memoria musical en dictados. El método de Fuchs, aspirando a ser un promotor del proceso pedagógico, tímidamente esboza el sentido de la melodía.

En el primer tercio del siglo XIX, el principal objetivo de los tratados metódicos del piano, a la par con el perfeccionamiento de los medios técnicos, era el desarrollo de la interpretación artística. De aquí surgen nuevas exigencias hacia la misma música para piano. En los trabajos publicados en este periodo, se evidencia la búsqueda de medios y métodos de enseñanza que distinguen a la naciente pedagogía pianística rusa. Sin embargo, la ausencia de instituciones musicales especiales provocó un desarrollo desigual, y contradicciones entre los manuales y métodos para piano. Las ediciones de los métodos, frecuentemente utilizaba piezas populares rusas para llamar la atención de los aficionados. Pero con el

---

<sup>66</sup> *Metoda obučenija fortep'jano i osnovnyh pravil muzyki J. L. Fuchs'a. Rukovodstvo, sostavlennoe dlja molodyh učitelej i učitel'nic.* St. Peterburg, 1834/ 2ª. ed. Moskva, 1844.

desarrollo profesional en la interpretación, el interés creativo creció, ampliándose el repertorio pedagógico con música de diverso contenido y variedad de estilos, y aumentando la exigencia en la transcripción de piezas populares, permaneciendo sólo en algunas etapas de la enseñanza. En algunos métodos, el repertorio abarcaba los medios escolásticos de desarrollo mecánico de habilidades pianísticas, como la *Escuela de piano para niños sobre materiales de Burgmüller, Herz y Czerny*.<sup>67</sup>

Con el aumento de la formación musical en Rusia, surgieron una serie de pianistas que se dedicaron a la enseñanza del piano. Los años cuarenta del siglo XIX, se caracterizan por el subsiguiente desarrollo del piano, el aumento del teclado, el cruzamiento de las cuerdas y el perfeccionamiento de su mecanismo (la fábrica *Liechtental*, fundada en 1840; y la fábrica *Bekker* en 1841, en St. Peterburg).<sup>68</sup> Este proceso a su vez se relaciona con el éxito del arte interpretativo, que comienza a demarcarse entre las formas de la práctica musical doméstica y profesional. Este aumento de la cultura musical interpretativa en Rusia, propició el desarrollo de la metódica, y la publicación de manuales y guías. La pedagogía pianística rusa poco a poco pasó de los estereotipos de la enseñanza, heredados de las escuelas del clavecín, hacia la preparación por los propios pianistas. Junto a las traducciones de las escuelas de piano, principalmente del alemán y del francés, se publican en los años treinta las primeras obras metódicas de los pianistas rusos.

Uno de los primeros intérpretes de los conciertos para piano de Beethoven en Rusia, fue el pianista y compositor moscovita, Iosif Geništa (1795-1853), discípulo de J. W. Hässler. Además de su obra pianística, I. Geništa es autor de una obra pedagógica titulada: *Deux pièces détachées*, op. 8.<sup>69</sup> Las piezas, más bien estudios, son de una dificultad mediana, y no sobrepasan el nivel técnico de las piezas de Haydn, Mozart, y de las primeras obras para piano de Beethoven. En la primera

---

<sup>67</sup> *Fortep'jannaja škola dlja maloletnyh detej po materialam Burgmüller'a, Herz'a i Czerny*. S-Peterburg, 1846.

<sup>68</sup> Cfr. ZIMIN, P.: *Fortep'jano v ego prošlom i nastojaščem*. M., s. d.

<sup>69</sup> Los manuscritos de las partituras se encuentran en la sección de manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio Čajkovskij de Moscú, OR MGK. — O. Ch.

de las *piezas-etude*, se desenvuelve una formación de escalas y movimientos giratorios sobre acordes con trinos. En la segunda predominan arpeggios cortos en diversas combinaciones. La progresión del método pedagógico de Geništa se revela en la idea musical y artística de los estudios: en los movimientos tonales, las modulaciones, en el uso del pedal, y en la realización de imitaciones y secuencias. Otra de sus obras pedagógicas son los *Ekzersicy*, op. 2, al parecer, escritos especialmente para sus alumnos. El segundo de estos ejercicios está destinado fundamentalmente a la mano izquierda. El tercero, un poco más brillante, es una virtuosa *toccata* con combinada técnica del movimiento de notas dobles. Este ejercicio fue concebido y desarrollado sobre un tema con indicaciones sobre la dinámica y el pedal, en una idea artística de rica factura.



En 1836 se publicó en Moscú la obra del pianista ruso N. Finagin, titulada: *Gramática musical, o nuevo y fácil medio de estudio de las reglas musicales para la ejecución al piano*.<sup>70</sup> La obra de Finagin se proponía la educación de los jóvenes pianistas en la experiencia de trabajo independiente de la práctica pedagógica. Finagin escribe: «Los alumnos, aunque tocan piezas grandes estudiadas con el maestro, no son capaces por ellos mismos de tocar ni una pequeña pieza.»<sup>71</sup> Sin

<sup>70</sup> FINAGIN, N.: *Muzykal'naja grammatika, ili novyy i legčajšij sposob izučenija pravil muzyki dlja igry na fortepiano*. Moskva, 1836.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*, op. cit., p. 247, n. 1.

embargo, la exposición del material no justifica el objetivo propuesto. Pero el valor de la *Gramática musical*, se encuentra en su capítulo sobre las digitaciones. Algunas de sus afirmaciones son válidas a la fecha. Por ejemplo, la indicación sobre la posibilidad de rechazar las digitaciones generalmente aceptadas en las escalas y en otras fórmulas musicales.

Caracterizada por su búsqueda de medios de enseñanza más cercanos al espíritu ruso, en 1838 se publicó el *Nuevo método pianístico*,<sup>72</sup> compilado por F. Drobiš y I. Gunke. En el prólogo del *Nuevo método*, sus autores escriben:

«Al editar este método, teníamos en mente a los alumnos — nuestros compatriotas. Para darle al método un carácter nacional y con esto, los ejercicios de estudio, hemos utilizado piezas populares rusas y otras piezas.»<sup>73</sup>

En esta obra por primera vez se intenta relacionar la educación musical y el desarrollo del gusto artístico con la música nacional. En la exposición del repertorio de transcripción de piezas rusas al piano, Drobiš y Gunke anteponen a cada una de ellas un ejercicio técnico previo, destinado al dominio de algún movimiento en la música de la pieza dada. Se propone con esto hacer de los ejercicios, algo más interesante. Tras las piezas, en el *Nuevo método* se incluye un popurrí de melodías (como ejercicios en distintos tiempos y modulaciones,) de la ópera *Ivan Susanin*, de M. Glinka. Al utilizar este tipo de repertorio, Drobiš y Gunke crean un nuevo material para la enseñanza del piano. El método también contiene nuevos aspectos relacionados con la dinámica y la lógica del arte interpretativo, sobre el acento musical, y sobre la utilización del pedal: el pedal en el *Fügel* (piano de cola) y en el piano vertical, el pedal en los arpeggios y en *crescendo*, el pedal izquierdo en el *diminuendo*. Se trata prolijamente sobre la racionalidad en las digitaciones, y un capítulo entero *Sobre la postura del pulgar*. Finalmente, como en la mayoría de los métodos de su época, el *Nuevo método pianístico* contiene su parte teórica sobre los intervalos, el concepto de la melodía,

<sup>72</sup> DROBIŠ, F. / Gunke, I., eds.: *Novejšaja fortep'jannaja metoda*. St. Peterburg, 1838.

<sup>73</sup> *Ibid.*, Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*, op. cit., p. 245.



la armonía, etc. La parte técnica se fundamenta en los principios ortodoxos del desarrollo de los dedos. Para este propósito, en el método se recomienda, en calidad de medio para el desarrollo de las habilidades técnicas de la mano, el *Guide-mains* de Friedrich W. Kalkbrenner, perteneciente al método escolástico de enseñanza: *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*.<sup>74</sup>

En el *Nuevo método* se afirma:

«...para que el ejecutante se acostumbre con las extremidades de los dedos a expresar las diferentes gradaciones en la música, comenzando desde el más quieto *pianissimo* hasta el más fuerte *fortissimo*.»<sup>75</sup>

Pero el objetivo del *Nuevo método pianístico*, era el desarrollo del movimiento de los dedos en relación con la graduación de la sonoridad, superando la concepción mecanicista y estática del *Guide-mains* de Kalkbrenner.

De una gran popularidad gozó en Rusia el *Méthode nouvelle et progressive pour le piano*, del pianista alemán Franz Hünten. Discípulo de Pradher en el Conservatorio de París, Hünten, al igual que su contemporáneo C. Czerny, amasó una fortuna con sus publicaciones y sus clases de piano. En 1833 Hünten publicó su *Méthode*, ampliamente usado en su época a través de muchas ediciones, y suplementos. La obra se publicó en Alemania como *Klavier-Schule*. En 1841 se publicó en Londres sus *Vingt-cinq études progressives et soigneusement doigtées pour le piano*.

En 1838 se traduce al ruso el *Méthode* de F. Hünten, publicado en dos diferentes

---

<sup>74</sup> Friedrich Wilhelm M. Kalkbrenner (1785-1849): Pianista y compositor francés de origen alemán. De 1799 a 1801 estudió en el Conservatorio de París con Nicodami y Louis Adam. Logró celebridad como pianista en Europa. En 1831 F. Kalkbrenner publica su *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, Bruxelles, 1830, calificado como el método de la más completa inmovilidad del brazo, debido al aparato diseñado por Kalkbrenner, llamado *Guide-mains*. Una tabla colocada sobre el teclado, en la cual se apoyaban las muñecas durante la ejecución de los ejercicios y así mantener la mano del pianista en una sola posición. De esta manera se evitaba la utilización del peso del brazo sobre el teclado. Cfr. ALEKSEEV, A.: *Istoriia fortepiannogo iskusstva. Čast II*, M., Muzyka, 1967, p. 16; DEKEYSER, P.: «Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael]» *Grove Music Online*.

<sup>75</sup> DROBIŠ, F. / Gunke, I., eds.: *Novejšaja fortep'jannaja metoda*. Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*, op. cit., p. 245.

ediciones. El método contiene su parte teórica. Su aspecto más significativo, es la disposición de su material en un progresivo orden de dificultad. Sin embargo, F. Hüntén insiste sobre la independencia del movimiento de los dedos, y sobre su completo aislamiento de la muñeca y de la mano, manteniendo el desarrollo de la técnica pianística casi al nivel de las escuelas de clavecín. En las subsiguientes ediciones del *Méthode* de F. Hüntén, se proponía la consciente asimilación de los pasajes, el tocar de memoria, y la interpretación con cambios dinámicos. En la onceava edición rusa, se publicó con materiales de música rusa. En la redacción de la treceava edición de 1871, tomó parte el pianista ruso A. Dubuque (discípulo de J. Field), que incluyó en ésta sus transcripciones de piezas populares rusas y el *Musikalische Haus- und Lebensregeln* de R. Schumann, en la traducción de P. I. Čajkovskij.<sup>76</sup>

En 1840 se publicó en St. Peterburg el *Método de fortepiano, editado por L. A. S., bajo la dirección de Hummel, Hüntén, Kalkbrenner, Moscheles, Czerny y demás*.<sup>77</sup> El nombre del editor del método, bajo las iniciales L. A. S., pertenecía al empresario de la editorial, L. A. Snegirev. En el método se afirma que: «...la persona que ha escrito para el fortepiano mejor que nadie, y, se podría decir, que marcó el camino por el cual seguimos, — fue Clementi.»<sup>78</sup> Sin embargo el editor del método recomienda estudiar la obra de Beethoven, a todos los clásicos, y finalmente a Weber. Junto a la obra de J. Hummel y F. Ries (discípulo de Beethoven), se incluyen fragmentos de los conciertos de piano de F. Mendelssohn. La obra contiene contradictorias indicaciones técnicas. Junto al *Guide-mains* de Kalkbrenner (en calidad de aparato auxiliar), se presenta en contraposición a éste una serie de dificultades técnicas como escalas en sextas, acordes, y ejercicios en octavas en tempo rápido, etc., en donde claramente resulta insuficiente la técnica “digital” (con el brazo fijo). La

<sup>76</sup> SCHUMANN, R.: *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. 1850 (trad. rus. P. I. Čajkovskij. *Žiznennyye pravila dlja molodych muzykantov*. M., 1868-69).

<sup>77</sup> *Fortep’jannaja metoda, sostablennaja L. A. S. po rukovodstvu gg. Hummel, Hüntén, Kalkbrenner, Moscheles, Czerny i proč.* St. Peterburg, 1840. Existe un ejemplar de dos tomos en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio Estatal de St. Peterburg, OR SPGK.

<sup>78</sup> *Ibid.*, Citado en: MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep’jannoe iskusstvo*, op. cit., p. 248.

mayoría de sus recomendaciones sobre la interpretación, son ya bien conocidas por los manuales del siglo XVIII, y en el capítulo *Sobre el pedal*, repite íntegramente lo expuesto en la *Escuela práctica completa para fortepiano*, de D. Steibelt. Al igual que las fugas de J. S. Bach y las obras de K. Ph. E. Bach y G. F. Händel, el editor del método recomienda la obra de los pianistas: L. Adam, J. Pixis, Ch. Mayer y H. Bertini. Mozart y Haydn no figuran. En cuanto a Beethoven, se recomienda, al igual que Kalkbrenner, estudiar «...no pronto, para no estropear la buena distribución de los dedos»<sup>79</sup> (!). Sin embargo, el nivel de preparación para tocar la obra de Beethoven no se indica. En la historia de la pedagogía pianística rusa, esta obra es un claro ejemplo de la metódica ecléctica y sin principios.

En 1851 Ivan G. Čerlickij,<sup>80</sup> publicó su método titulado: *Tratado teórico, práctico y complementario a todas las escuelas de piano, con breves ejemplos de bajo general y colección de ejercicios y estudios de célebres compositores*.<sup>81</sup> El método se distingue por su racionalidad en los medios para el perfeccionamiento de la técnica pianística. Alertando a los pianistas de la “mala posición de la mano y los dedos”, el autor propone “el medio más simple para el desarrollo de la técnica” en base a su experiencia propia, y su encuentro personal con los pianistas más célebres, desde John Field hasta Ferencz Liszt.

I. Čerlickij somete a crítica el *Chiroplast* y el *Dactylion*, utilizados por los virtuosos y

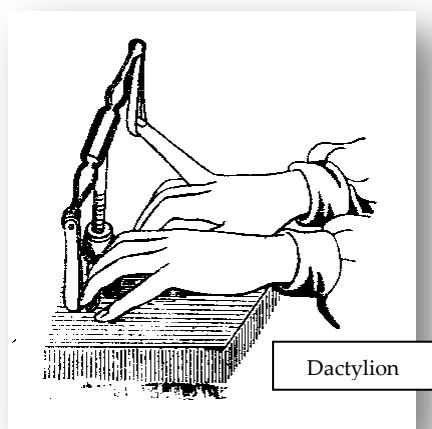
---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 249. F. Kalkbrenner en su *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, afirma: «Yo no permito a mis alumnos tocar la obra pianística de Beethoven, mientras su mecanismo no se forme: en este elevado genio no se pude forzar la digitación. Si el alumno comienza muy pronto a tocar su obra, adquirirá malos hábitos y malas digitaciones.» (Citado en: ALEKSEEV, A.: *Chrestomatija po istorii pianizma. Vyp. 1. Dolistovskij period*. Pod red. i c pred. prof. G. Kogan. Dissertacija. Rukopis'. Biblioteka moskovskoj konservatorii. M., 1941, p. 197.)

<sup>80</sup> Ivan G. Čerlickij (1796-1865) — Compositor, pianista y pedagogo ruso. Discípulo de John Field (1831), y en composición, discípulo de J. Miller. De 1820 al 29 y nuevamente de 1845 al 53 fue profesor de música en la Sociedad Imperial de Educación para Señoritas. Es autor de varios ciclos de variaciones sobre temas de piezas rusas para piano, y de conciertos para piano sobre obras de Bach para órgano, publicadas entre 1841-45. En St. Peterburg fue conocido como organista, y popularizó la obra de J. S. Bach, realizando transcripciones de fugas, fantasías, tocatas y fugas, y preludios corales de Bach. Cfr. MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*, op. cit., pp. 165-166.

<sup>81</sup> ČERLICKIJ, I.: *Dopolnitel'nyj teoretičeskij i praktičeskij traktat ko vsem fortep'jannym školam s priloženiem kratkogo general-basa i sobranie upražnenij i etjudov znamenitych kompozitorov*. S-Peterburg, 1851.

pedagogos en occidente. El *Chiroplast* (o *Hand-Director*) de Johann Bernhard Logier, era un soporte que servía para limitar los movimientos de la mano, evitando la intervención del brazo, y limitándose al movimiento digital preciso. La muñeca descansaba sobre una barra horizontal, mientras que los dedos se insertaban en una especie de guante que limitaba su movilidad. J. Logier registró su aparato en 1814, describiendo su funcionamiento en diversos artículos en esos años. Friedrich Kalkbrenner fue socio de Logier entre 1818 y 1823. De ahí surge su *Guide-mains*, eliminando los guantes y la regla cilíndrica sobre la que éstos se deslizaban (v. *supra*, cita74).



El *Dactylion* (del griego δάκτυλος — anillo) fue inventado por Henri Herz. El dispositivo reforzaba la musculatura de la mano. Si el *Chiroplast* y el *Guide-mains* apuntaban a una mayor ligereza en el ataque, el *Dactylion* de Herz estaba destinado al fortalecimiento muscular como respuesta a los cambios en el instrumento. Su idea era ejercitar los dedos por medio de una sobrecarga. Un mecanismo

de pesas conectado a diez anillos en los que se insertaban los dedos. Así, al momento de presionar la tecla, el dedo estaba obligado a vencer la resistencia del peso añadido. En 1836 Herz publicó sus *1000 Exercices pour l'emploi du Dactylon*, en los que aplica su invento.

Sin embargo, I. Čerlickij contrapone a estos inventos su arriesgado sistema de ejercicios especiales para el estiramiento de las manos, señalando que “el artista debe, por así decirlo, ejercitarse en esto toda su vida”. Čerlickij consideraba que la independencia de los dedos dependía del estiramiento de los músculos del pulgar y del meñique. Para esto, él propone ejercitarse por separado con los dedos, manteniendo el acorde de séptima en tercera inversión, con doble séptima (octava) en distintas tonalidades. También se recomendaba ejercitarse en el piano “mudo”.

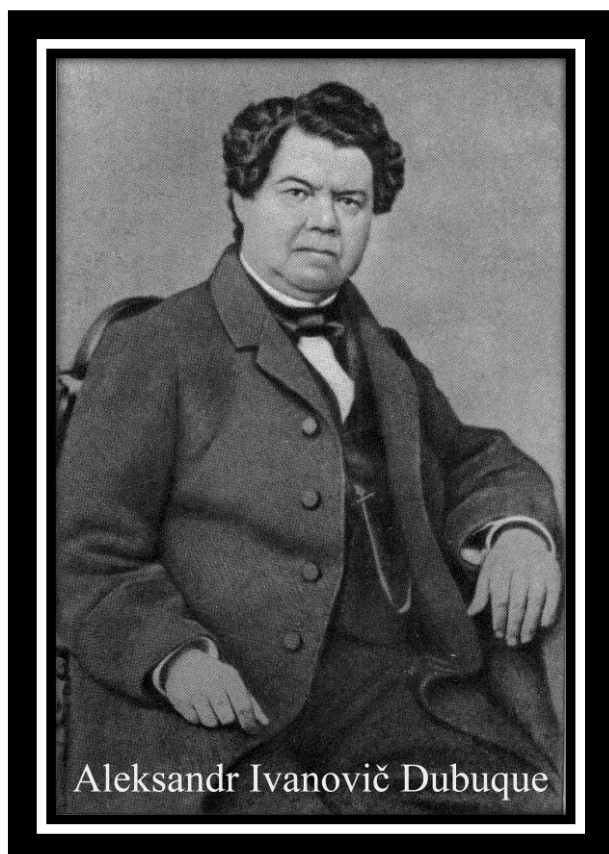
El tratado de I. Čerlickij establece una norma exacta para cada ejercicio. Por ejemplo, en una serie de movimientos en octavas quebradas se establece repetirlas 24 veces, y con octavas simples 12 veces en cada mano. También se da preferencia al primero, segundo y tercer dedo, ya que son los más fuertes y ágiles, y se recomienda tocar pasajes enteros con estos dedos, un intento de Čerlickij por racionalizar las digitaciones en correspondencia con las propiedades físicas de la mano. Por otra parte, se puede considerar como un avance en la técnica pianística de Čerlickij su manera de tocar los acordes, basado en la completa libertad de los brazos en su caída con el peso sobre el teclado. En esto, Čerlickij se anticipó a los metodistas de la segunda mitad del siglo XIX.

Considerando la estructura de la mano y sus propiedades naturales, Čerlickij contrapuso a la manera de tocar tiesa y tensa de los dedos, el método del libre movimiento. Metódicamente explica cómo se debe luchar con la tensión de las manos, y señala sobre la necesidad de utilizar el peso en el movimiento “cuando el alumno se ha acostumbrado a mantener las manos tiesas, como el carretero sostiene las riendas”. Estas recomendaciones de cómo tocar los acordes con el movimiento del brazo, posiblemente tomado de F. Liszt o A. Rubinstein, resulto ser esencial para la interpretación de la literatura pianística de los años cincuenta. Sin embargo, Čerlickij no desarrolló este concepto teórico hasta el final, pero fue un paso adelante hacia la técnica pianística fundamentada científicamente.

En su tratado, Čerlickij divide las piezas en cuatro categorías: para principiantes, fáciles, de media dificultad, y difíciles. En la segunda y tercera parte se recomiendan las variaciones sobre piezas rusas del mismo autor. En la cuarta parte se incluyen obras de Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Chopin. A pesar de todas sus contradicciones, el tratado de Čerlickij hace una sustancial contribución a la metodología pianística rusa de la primera mitad del siglo XIX, al incluir en su tratado los nuevos logros de la cultura pianística de su época. El tratado estaba dirigido no solamente a estudiantes y aficionados, sino también a intérpretes profesionales y pedagogos del piano.

I. Čerlickij también es autor de una *Guía musical para artistas y aficionados a la música*.<sup>82</sup> La obra es un libro de consulta con características sobre los compositores, intérpretes y pianistas. Esta obra caracteriza a I. Čerlickij como a uno de los primeros pianistas-musicólogos rusos.

Entre las obras pedagógicas rusas para piano de los años cuarenta de siglo XIX, la



colección de piezas para niños titulada: *Capullo Musical Infantil*,<sup>83</sup> de Aleksandr I. Dubuque,<sup>84</sup> ocupa un lugar especial.

La colección contiene 18 piezas a cuatro manos, y 12 a dos manos. La mayoría de las piezas, y el método pedagógico de la colección, aún no han perdido su vigencia. Ante la diversidad de su contenido, las piezas a dos manos se estructuran en una sola posición de cinco teclas. Las piezas contienen indicaciones para ser interpretadas en distintas tonalidades. Algunas piezas

representan escenas de la vida cotidiana, por ejemplo: *La Institutriz Alemana*,

<sup>82</sup> ČERLICKIJ, I.: *Muzykal'noe rukovodstvo dlja artistov i ljubitelej muzyki*. S-Peterburg, 1852.

<sup>83</sup> Esta obra representa una rareza bibliográfica. Existe un ejemplar de esta escuela en el fondo de partituras de la Biblioteca Nacional Rusa (St. Peterburg) RNB. — O. Ch.

<sup>84</sup> Aleksandr Ivanovič Dubuque (1812-1897) — Compositor y pianista ruso. Discípulo de Danilo Sprewitz y John Field. En Moscú fue reconocido como pianista-pedagogo, que formó a toda una generación de intérpretes rusos entre 1840 y 1870. Entre ellos M. Balakirev, H. Larosh, N. Kaškin, F. Gedike, A. Buchovcev, A. Erarskij, y N. Zverev. Fue profesor del conservatorio de Moscú. A través de su discípulo N. Zverev, se transmitió mucho de los mejores aspectos del pianismo de Dubuque. Los discípulos de Zverev fueron Scriabin, Rachmaninov, Ziloti y otros. De esta forma, Dubuque representa el inicio de la brillante pléyade de intérpretes, que tuvieron una enorme influencia sobre la cultura musical de toda Europa. En cuanto a su obra musical, ésta se caracteriza por la formación del estilo nacional ruso, basado en la pieza popular y el romance cotidiano (en particular, A. Varlamov). Su obra para piano se caracteriza por su dinámica, su *legato*, cantáble, y movimiento ligero que se valora positivamente en la música rusa. Muchas de estas piezas recuerdan la obra de J. Field. Otro aspecto de su obra son las transcripciones, que en su época representaron un logro artístico. Cfr. MUZALEVSKIJ, A.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo*, op. cit., pp. 226-234.

escrita en forma de vals ligero y sarcástico. Otras piezas están escritas sobre temas populares y melodías de danzas rusas. La obra de Dubuque inició un nuevo camino en la enseñanza inicial del piano en el siglo XIX, al brindar una formación estético-musical, a la par con la enseñanza técnica.

A juzgar por el testimonio de sus contemporáneos, A. Dubuque fue un excelente pianista. El crítico musical del siglo XIX, N. Kaškin, al caracterizar a Dubuque como pianista, escribe:

«Petr Il'ič [Čajkovskij] admiraba realmente su notable interpretación al piano; en la interpretación de las obras de Field, y en general, en las composiciones de aquella época, definitivamente no tenía iguales»<sup>85</sup>

Al igual que M. Szymanowskaja y Charles Mayer, Anton Kontskij<sup>86</sup> fue otro de los más destacados discípulos de John Field en Rusia. Inició su carrera pianística como *Wunderkind*, y hasta el final de su vida fue un representante del virtuosismo pianístico en Rusia. Su obra para piano gozo de gran popularidad, básicamente compuesta de piezas-fantasia sobre temas de óperas (de tipo popurrí arregladas al piano), y de variaciones sobre piezas rusas en estilo virtuoso. En 1856 el crítico musical A. Serov, describe la interpretación de Kontskij del concierto C-Dur de Mozart: «...el mismo Mozart, si pudiera escuchar tal interpretación de su música virtuosa, llegaría hasta la euforia.»<sup>87</sup>

En base a su gran experiencia interpretativa, A. Kontskij escribe un trabajo metódico sobre la interpretación pianística, titulada: *Guía necesaria para el pianista; ejercicios diarios al piano, obra de Anton Kontskij*.<sup>88</sup>

En los años cincuenta del siglo XIX, la crítica musical era cada vez más exigente en

---

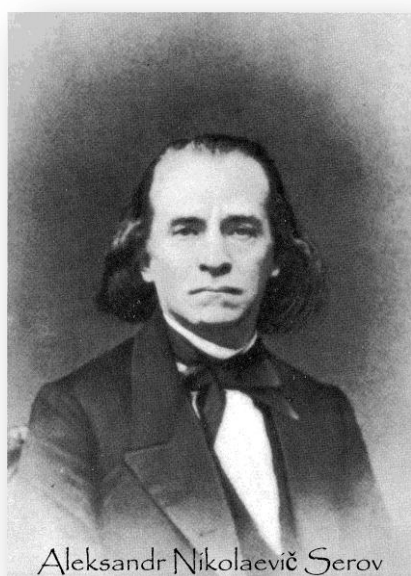
<sup>85</sup> KAŠKIN, N.: *Vospominanija o Čajkovskom*. M., 1896, p. 40.

<sup>86</sup> Anton Kontskij [Kaṭski] (1816-1899) — Pianista de origen polaco. Gran parte de su vida vivió en Rusia. Cfr. POLINSKIJ. *Dzieje muziki polskiej*, p. 222. Citado en: MUZALEVSKIJ, V., op. cit., p. 261.

<sup>87</sup> SEROV, A.: *Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik*. № 4, 1856. Citado en: MUZALEVSKIJ, V., op. cit., p. 262.

<sup>88</sup> *Neobchodimyj rukovoditel' dlja pianista, ežednevnye upražnenija na fortep'jano, sočinenie Antona Konst'kogo*. Novoe dop. izd., op. 100. s. d. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional Rusa (S-Peterburg), RNB.

la calidad de la interpretación artística; en el contenido ideo-emocional de la maestría interpretativa, y en la individualidad del músico-artista. Además de la perfección técnica en la ejecución pianística, su atención se dirigía hacia la espiritualidad y la comprensión de lo interpretado. Al final de los años cincuenta, el arte del virtuosismo en Rusia se había agotado. Era la época de un intenso desarrollo del pensamiento ruso sobre el arte, la música, y la interpretación musical. En esos años sobre todo, Aleksandr N. Serov (1820-1871) se encontraba al frente de estas nuevas ideas. En 1860 A. Serov escribe:



«La perfección técnica en la ejecución pianística, la fuerza y la agilidad en los dedos, el sonido pleno y el matiz en el touché, los pasajes brillantes en todo el teclado, las escalas en octavas, etc. — ¿a quién le impresiona ahora todo esto?...Con el mecanismo de ejecución así elaborado por los pianistas de ahora, y con los nuevos aspectos, hacen de la anterior música de piano de Hummel, Moscheles, Charles Mayer, etc., algo ya superado, algo incompleto, inefectivo, insuficiente y pálido.»<sup>89</sup>

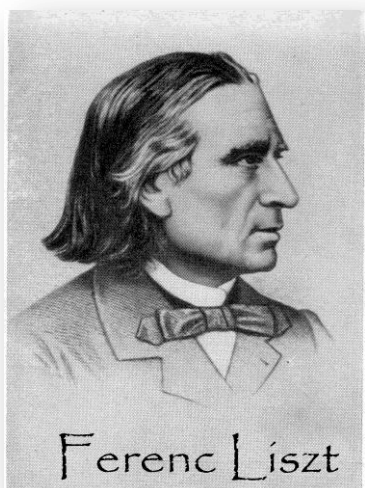
A. Serov veía al virtuosismo técnico como parte de la maestría interpretativa; como un medio dirigido hacia lo más importante, — hacia el descubrimiento del contenido ideal y emocional de la música. Para Serov el arte era ante todo un “reflejo de la vida”. En la interpretación musical él veía, a diferencia del arte escénico, “la expresión de la misma vida, pero aún más directa, sin el manual de un determinado *lenguaje conceptual*”. A. Serov luchaba con dos tendencias del arte interpretativo de aquella época. La primera era la voluntad subjetiva del artista por “mostrarse a sí mismo”. Para muchos virtuosos, con poca reputación en su época, su interpretación era mucho más importante de lo que interpretaban. El medio se convertía en el fin, y el verdadero objetivo de su

<sup>89</sup> SEROV, A.: *Kritičeskie stat'i*, t. III, SPb., 1895, pp. 1213-1214.



arte era inadvertido. El arte de la interpretación se convirtió en la superación de las dificultades mecánicas, en acrobacias, en la maestría de la pieza.

La otra tendencia consistía en el seguimiento “literal” del texto, sin la posibilidad de transmitir el contenido de la obra. Para Serov, la lectura fiel de los signos del lenguaje de los sonidos (las notas), no constituye la verdadera interpretación musical. Para esto es necesario comprender el sentido del discurso musical, discernir el secreto de la poesía musical, aprender a leer entre líneas el concepto poético-musical. A. Serov valoraba sobre todo al intérprete creativo, capaz de representar verazmente, a través de su idea, el contenido de la obra.



«Ustedes conocen cómo muy pocos actores saben, o pueden, elevarse hasta tal punto, en donde todo se transmite así como ha sido planeado por el autor, y además, pareciera que toda palabra pronunciada así por el actor, es de su propia improvisación, y que estas ideas, estos sentimientos, los encuentran de pronto en su propia expresión, en el mismo instante de su aparición, y la actuación del actor, realizando plenamente la idea del autor, aporta una nueva poesía, que pudo ser incluso inexistente en el momento mismo de la creación dramática.»<sup>90</sup>

Esto mismo se puede llevar al arte de la interpretación musical. El ideal de Serov en este sentido, era la interpretación de F. Liszt, olvidando en su polémica con V. Stasov sobre el desarrollo profesional del pianismo ruso, a la figura central de ese momento, Anton Rubinstein.

Los conciertos de F. Liszt en St. Peterburg (1842), Moscú (1843), y el sur de Rusia — Kiev, Odessa y Elizavetgrad (1847), provocaron un enorme interés en el público ruso. La crítica musical unánimemente valoró sus presentaciones como una nueva era en el arte de la interpretación pianística. A. Serov, en sus *Cartas desde el*

<sup>90</sup> SEROV, A.: *Kritičeskie stay'i*. t. I, SPb., 1892, pp. 84-85.

*extranjero*, escribe: «Liszt, es aquel mismo titán, aquel gigante ante el cual, todo otro ejecutante al fortepiano se convierte en un pigmeo.»<sup>91</sup>

El medio musical en Rusia percibió la nueva esencia del arte de Liszt, uno de los primeros pianistas que presentaron conciertos solo, las *Clavierabend*, sin la participación de otros músicos. V. Stasov escribe en 1894 a este respecto: «Esto era para todos algo inaudito, una novedad, e incluso un atrevimiento.»<sup>92</sup> El carácter de su ejecución y su obra era toda una revelación, una interpretación cubierta de nuevas ideas sobre el romanticismo. El público de St. Peterburg y Moscú, pudieron apreciar lo fundamental que trajo consigo la maestría interpretativa de Liszt y su repertorio, muy distinta de aquello que traían a la escena otras celebridades del extranjero. V. Stasov escribe:

«Él tocaba Beethoven y Bach en la inviolabilidad y en el presente, captando genialmente el carácter, y el “Lieder” de Franz Schubert en sublimes transcripciones, y las polonesas y mazurcas de Chopin. Escuchamos la transcripción de las oberturas weberianas, el “Concert-Stück” de Weber con orquesta. [...], — y mucho, mucho más — que ahora no recuerdo.»<sup>93</sup>

Las ideas estéticas de F. Liszt coinciden con su práctica concertística. Sus ideas humanistas por un arte interpretativo más profundo y con contenido, se enfrentaban a la actividad artesanal de los pianistas de salón, “para amenizar”, y a la interpretación insustancial de muchos contemporáneos virtuosos. Liszt afirma:

«El arte no existe por sí mismo; éste es sólo parte de la humanidad, inseparable de la vida de la gente. Ésta se encuentra en constante relación con todo el contenido de esta vida.»<sup>94</sup>

En esta época, al mismo tiempo que se agotaba el virtuosismo por sí mismo, la tendencia en el repertorio pianístico cambia, dirigiéndose hacia un repertorio más

<sup>91</sup> SEROV, A. «Pis'ma iz-za granicy» en: Protopopov, V., ed. *Stat'i o muzyke. V semi vypuskach*. Moskva «Muzyka» 1984-1991.

<sup>92</sup> STASOV, V.: *Liszt, Schumann i Berlioz v Rossii*. SPb., 1894, p. 8.

<sup>93</sup> SEROV, A.: *Kritičeskie stat'i*. t. II, SPb., 1893, pp. 1003.

<sup>94</sup> Citado en: KOTLER, N. «Sonata h-moll Liszt'a v svete ego estetiki» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1939.

profundo. En este sentido, la obra de Beethoven adquiere un gran interés entre muchos pianistas rusos como A. Gerke, A. Rubinstein, M. Santis, F. Beggrov, etc. La obra pianística de Beethoven obligó a un cambio en el carácter de la técnica pianística. La asimilación de la obra de Beethoven, descubre lo insostenible de la ejecución basada sólo en la técnica digital (aperlada); estimuló la subordinación del aparato técnico del pianista hacia la concepción ideo-artística de la música; elaboró la exacta reproducción del texto; y exigió el dominio multifacético del sonido y el pedal.

Aleksandr I. Villoing (1804-1878), fue uno de los más exitosos pedagogos rusos de este periodo. Discípulo del compositor alemán Franz Xaver Gebel.<sup>95</sup> A pesar de no haber sido un gran pianista, en su práctica pedagógica A. Villoing realizó lo que no pudo hacer como artista. Uno de sus más destacados discípulos fue el pianista ruso Anton Rubinstein, quien da testimonio de su talento pedagógico en sus escritos:

«Él [Villoing] venía a darme clases en casa. Fue mi único maestro. Otros maestros no tuve en mi vida. Comencé a estudiar a los ocho años, hacia los trece interrumpí el estudio y después con nadie más estudié. Villoing tenía buena posición de las manos y un buen sonido. Cuidaba mucho la sonoridad del fortepiano. Esta fue la escuela de Field. Él fue uno de sus mejores alumnos, pero tocaba *solo* poco. Él me dio la base más sólida, el fundamento del cual es imposible caerse. Todo esto lo hizo él. En todo el resto de mi vida no encontré un mejor maestro.»<sup>96</sup>

En 1863 se publicó la *Escuela teórica y técnica de fortepiano*,<sup>97</sup> de A. Villoing, en calidad de manual del Conservatorio de St. Peterburg. La obra es un logro de la literatura pedagógica rusa. Un puente que une a la pedagogía pianística de la

---

<sup>95</sup> Franz Xaver Gebel [Göbel] (1797-1843) — Compositor alemán. Discípulo de Vogler y Albrechtsberger. Tuvo relación personal con Beethoven. En 1817 emigra a Moscú, en donde gozó de una gran reputación como maestro, compositor y pianista. Jugó un papel importante en la vida musical de Moscú en los años treinta. Cfr. NATANSON, V.: *Iz muzykal'nogo prošlogo moskovskogo universiteta*. Moskva, 1955, p. 93.

<sup>96</sup> RUBINSTEIN, A.: «Avtobiografičeskie rasskazy» en: *Literaturnoe nasledie. V trech tomach*. T. I, p. 67.

<sup>97</sup> VILLOING, A.: *Škola dlja fortepiano*. S-Peterburg, 1863 (trad. alem. *Theoretisch-technische Lehre des Klavierspiels*. N. Simrock, Berlín, 1875)

primera y la segunda mitad del siglo XIX. La relación de esta *Escuela* con la metódica de la primera mitad del siglo XIX, se percibe en su parte dedicada a la teoría de la música, y a las bases de la armonía. Esto también se refleja en las referencias a M. Clementi, como el fundador de la técnica pianística del martinete,

y a John Field, con su ejecución de perfecta uniformidad y nitidez.



Pero Villoing no se queda en el pasado, y reelabora mucho de los trabajos pedagógicos ya editados. Por ejemplo, Villoing rechaza el *Guidemains* de Kalkbrenner, y critica los métodos ortodoxos de los epígonos de la escuela de Carl Czerny, al no darse cuenta, en su opinión, de las posibilidades sonoras del fortepiano moderno.

También se oponía al empirismo en el campo del desarrollo técnico del piano. Villoing aspiraba a un sistema que relacionara teoría y práctica en el proceso de enseñanza del piano. También rechazaba los *40 études célèbres de la vélocité* de Carl Czerny, que en su opinión, agotaban el sentido estético en la ejecución, ante la pérdida de tiempo y exceso de trabajo. De forma similar, era su punto de vista sobre los 84 estudios para piano de Johann B. Cramer, titulados: *Studio per il pianoforte*.

Muchos estudios de Czerny surgieron como respuesta al desarrollo técnico del piano, básicamente en la obra de la escuela clásica vienesa, y que sirvieron como material de ayuda en el proceso de la enseñanza del piano. Es evidente que Villoing, sin sospecharlo, no supo valorar las cualidades positivas de la escuela de Czerny. Pero a pesar de este tipo de afirmaciones, la obra de Villoing contiene capítulos muy interesantes. Por ejemplo, en el capítulo sobre el estudio de los acordes y sus digitaciones, titulado: *Sobre la acción de los dedos, la muñeca y los codos en la ejecución*, se indica detalladamente sobre la acción de los dedos sobre el teclado, y sobre la correlación entre el movimiento de los dedos con la muñeca.

Aquí, Villoing establece en la ejecución de escalas y acordes arpegiados, un sistema de ejercicios técnicos relacionados con el trabajo consciente del estudiante sobre el sonido. En la segunda parte de su *Escuela*, Villoing describe con precisión como deben estudiarse los ejercicios, impresos al final de método. La atención especial a cada movimiento de la mano y de los dedos, a través de ilustraciones, refuerzan el valor práctico y metódico de la *Escuela*. En su obra, Villoing consigue coordinar el movimiento del brazo, la muñeca y los dedos, consecuentemente con la estructura mecánica del instrumento y las características fisiológicas del ejecutante, lo cual es ya un paso hacia una base científica de la teoría del pianismo ruso. Otra de las novedades de su *Escuela*, es el capítulo dedicado a los diferentes tipos de movimiento de la muñeca: perpendicular, horizontal y circular.

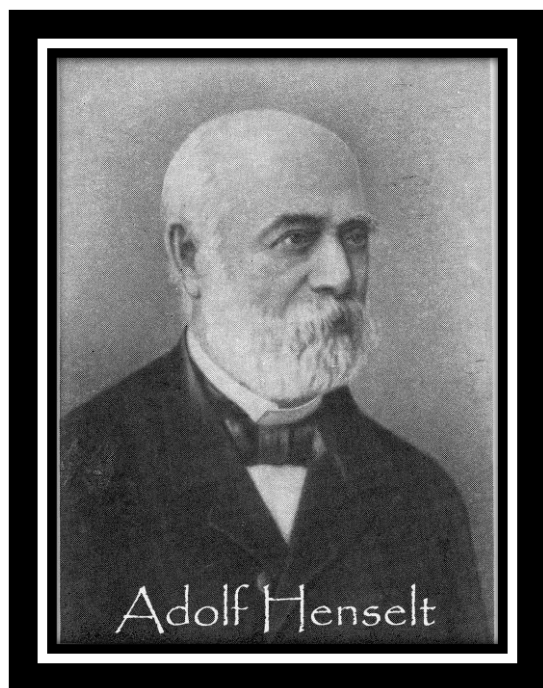
Uno de los mejores capítulos de su *Escuela*, es el dedicado a la ejecución de los melismas, con ejemplos prácticos de la obra de Bach y Handel. En la búsqueda de digitaciones aún más efectivas, en otro capítulo Villoing toma como modelo algunos ejemplos de Chopin, así como referencias a J. Field sobre su manera de tocar el *portamento*, las apoyaturas y trinos. En su método también se dedica una serie de ejercicios para las manos pequeñas, así como ejercicios para dificultades técnicas, surgidos del conocimiento detallado de la obra pianística de Moscheles, Chopin y Liszt, accesibles sólo a virtuosos (dobles trinos, repetición rápida de acordes, pasajes y saltos en octavas, etc.).

En el repertorio pianístico recomendado, la *Escuela* de Villoing refleja el paso del virtuosismo de los años treinta y cuarenta del siglo XIX, hacia el repertorio clásico y romántico. Al lado de las obras de Hummel, Clementi y otros compositores, se recomiendan las obras de Mozart, Beethoven (las sonatas más populares), Chopin (los estudios), y Liszt (transcripción de piezas de Schumann, la fantasía de *Don Juan*, etc.). Sin embargo, la música para piano rusa está ausente en sus recomendaciones.

La obra de Villoing abarca gran parte de la preparación técnica y la formación musical del pianista. Su valor radica principalmente en su dedicación al *cantabile*; al logro del sonido profundo del piano; y a la ejecución del *legato*. Para esto, su

*Escuela* ofrece los medios básicos que aún mantienen su valor, y su vigencia.

En 1869 el compositor y pianista bávaro, Adolf Henselt (1814-1889), publicó en St. Peterburg su método de piano, bajo el largo título: *Reglas de la enseñanza del piano, basadas en la experiencia de muchos años de Adolf Henselt. Guía para maestros y alumnos encomendada a su control por las instituciones públicas.*<sup>98</sup>



Georg M. Adolf von Henselt fue discípulo de J. Hummel en Weimar. En 1838 llega a St. Peterburg en donde es nombrado pianista de la corte de la emperatriz Aleksandra Fedorovna. Es invitado al *Colegio de jurisprudencia*, y al *Instituto Smol'nyj*, como profesor de piano. Posteriormente, Henselt es comisionado a la inspección de clases de música de todos los institutos al servicio de la emperatriz en Rusia. Después de sus primeros triunfos en St. Peterburg, Henselt

abandona la escena para dedicarse a la pedagogía y a la composición. En medio siglo de actividad pedagógica en Rusia, Henselt tuvo muchos buenos discípulos. Entre ellos a los pianistas: Nejlisov; Zverev, y Stasov. Hacia el final de su vida, en 1887, Henselt formó parte del grupo de profesores de Conservatorio de St. Peterburg.

En su obra sobre los grandes virtuosos de su tiempo, el escritor W. Lenz describe el encuentro entre F. Liszt y A. Henselt en Rusia:

«Cuando Liszt vino a Peterburg, yo y los condes Viel'gorskij nos dirigimos con él a visitar a Henselt, quien nos esperaba a petición de Liszt, para que le tocara. Henselt comenzó con la Polacca en E de Weber en su versión. Yo observaba a Liszt. En su

<sup>98</sup> HENSELT, A.: *Na mnogoletnem opyte osnovannye pravila prepodavanija fortepiannoj igry, sostavlennye Adolf'om Henselt'om, rukovodstvo dlja prepodavatelej i učenic vo vverennyh ego nadzoru kazennyh zavedenijach*. St. Peterburg, 1869.

rostro se dibujó un claro asombro. Cuando Henselt terminó, Liszt dijo: “Si yo quisiera, podría tener esas mismas manitas aterciopeladas”»<sup>99</sup>

Adolf Henselt es autor de una cantidad significativa de obras: dos cuadernos de estudios, un concierto para piano; música de cámara; y una serie de pequeñas piezas para piano. Además de varias transcripciones y arreglos para piano de obras de Weber, Mendelssohn, Beethoven, Dargomyžskij, etc.

A pesar de que sus *Reglas de la enseñanza del piano* estaban destinadas a la educación musical en general, y no a la formación profesional de pianistas, A. Henselt presenta en éstas serias exigencias. Esto se explica no sólo por las cualidades personales de Henselt como pedagogo, sino también por el nivel de enseñanza del piano en relación con el desarrollo del profesionalismo musical en Rusia. En su método de piano, Henselt pone mucha atención al desarrollo de la individualidad del alumno. De ellos exigía el saber orientarse correctamente en la obra, y el conocimiento racional de los medios de trabajo al instrumento. Además de prevenir al maestro de que el alumno no fuese un “simple imitador”, parecido a una máquina que sólo repite. Henselt propone en sus *Reglas* utilizar métodos de enseñanza que propicien una relación consciente hacia las tareas propuestas, por ejemplo, exigir de los alumnos la auto-corrección de los errores en la lectura del texto (después de las indicaciones del maestro).

«En nuestras instituciones educativas debe de ponerse atención no sólo en la elegancia y el brillo de la ejecución, sino en lo fundamental de su estudio, porque sólo con el estudio fundamental se logra el brillo, así mismo como la lectura de las notas a primera vista — *a prima vista* — se logra la propia aplicación, generalmente sin ayuda del maestro.»<sup>100</sup>

<sup>99</sup> LENZ, W. von: *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus personlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*. Berlin, 1872, p. 104.

<sup>100</sup> HENSELT, A.: *Na mnogoletnem opyte...*, op. cit. Publicado parcialmente en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty. Očerki i materialy po istorii pianizma*. Vyp II. Moskovskaja Ordena Lenina Gosudarstvennaja Konservatorija im. P. I. Čajkovskogo. Trudy kafedry istorii pianizma i metodiki obučenija igre na fortepiano. Gos. Muz. Izd. Moskva — Leningrad, 1948, pp. 123-24.

Debido a que gran parte de las dificultades técnicas en las nuevas obras de piano de la época, se basaban en el desarrollo de la elasticidad y amplitud de las manos, Henselt propone un sistema diario de ejercicios para la distensión de las manos y la fuerza de los dedos:

«...las condiciones más importantes de estos ejercicios, [...] consisten en lo siguiente:

- 1) Mantener fuertemente el meñique (con el cual debe siempre comenzar el ejercicio) en el extremo de las teclas negras;
- 2) El estiramiento de los tres dedos medios en línea recta, así como su suave colocación sobre el teclado, de tal manera que el estiramiento se logre por medio de la palma de la mano: la posición curva de los dedos contradice esta regla;
- 3) La presión del dedo a la tecla alcanzada se realiza con la ayuda de la otra mano, para golpear la tecla alcanzada por el dedo;
- 4) La presión del teclado hasta el fondo; — aunque sería deseable que en este ejercicio, el teclado fuera percutido — lo más posible — evitando el sonido, ya que aquí se trata no de tonos, sino de ejercicios mecánicos...

En conclusión de este párrafo, considero necesario añadir a lo expuesto, que el abuso de estos ejercicios mecánicos puede tener nocivas consecuencias.»<sup>101</sup>

Aleksandr Nikitič Buchovcev (1850-1897), fue autor de varios trabajos sobre distintas cuestiones de la pedagogía, y la interpretación pianística en Rusia. Entre las de mayor interés, se encuentran aquellas en las que el autor utilizó la experiencia de los grandes pianistas de su tiempo. En 1886, bajo la redacción de S. Taneev, salió a la luz su obra titulada: *Guía para la utilización del pedal del piano, con ejemplos tomados de los conciertos históricos de A. G. Rubinstein*.<sup>102</sup> La obra representa uno de los mejores trabajos sobre la pedalización en la metodología pianística del siglo XIX. A. Buchovcev aporta mucho material nuevo e interesante sobre este tema, tomado de la práctica interpretativa de Anton Rubinstein, y en parte, de su hermano Nikolaj. El arte interpretativo de los hermanos Rubinstein se refleja en

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>102</sup> BUCHOVCEV, A.: *Rukovodstvo k upotrebleniju fortepiannoj pedali, s primerami, vzjatymi iz istoričeskich koncertov A. G. Rubinstein'a*. M., 1886.



otras obras escritas por Buchovcev, como: *Con que nos seduce A. G. Rubinstein*, e *Introducción hacia la interpretación de los hermanos A. G. Rubinstein y N. G. Rubinstein*.

Dentro de los trabajos dedicados a las cuestiones de la pedagogía, y del arte de la interpretación pianística, la obra de Michail Nikolaevič Kurbatov (1868-1934) representa el último método pianístico del siglo XIX en Rusia. La obra se publicó en 1899, bajo el título: *Algunas palabras sobre la interpretación artística al piano*.<sup>103</sup>

En su obra, Kurbatov afirma que el intérprete debe de estudiar detalladamente en el texto, toda la estructura de ideas y emociones contenidas en la obra. Mientras más grande sea el artista, más elevadas serán sus exigencias artísticas, y así mismo más detallado será su trabajo sobre la interpretación de la obra. Para el exitoso dominio de la obra, no es suficiente con sólo estudiarla. Es necesario conocer otras obras del mismo compositor, y su personalidad creativa. Tal estudio detallado de la obra la convierte en un logro personal del intérprete, y éste tendrá el derecho de expresar las ideas del compositor como si fuesen propias. Esta libertad creativa del intérprete, Kurbatov la consideraba como la condición básica del intérprete sincero que atrae al escucha. Sólo esta libertad, en su opinión, da la posibilidad de transmitir el contenido de la obra en toda su plenitud.

«Una interpretación ideal — es la idea del compositor seriamente entendida, comprendida, y asimilada antes de convertirla en un logro personal del intérprete, y reproducida por él en el instrumento precisamente así, como ésta se escucha en su imaginación en un momento dado...»<sup>104</sup>

En su obra, M. Kurbatov parte de las ideas de A. Serov sobre la interpretación musical, y continúa su crítica sobre las tendencias del arte interpretativo de su época. En su crítica, Kurbatov se refiere al “objetivismo” en la interpretación, y a la estética musical racional y racionalista, que niega todo contenido emocional en la música, y rechaza la idea de la música como expresión de sentimientos. Estas ideas

---

<sup>103</sup> KURBATOV, M.: *Neskol'ko slov o chudožestvennom ispolnenii na fortepiano*. M., 1899.

<sup>104</sup> *Ibid.* Publicado parcialmente en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty.*, op. cit., p. 281.

sobre la interpretación musical, se basaban fundamentalmente en la teoría estética musical del positivismo, expuestas básicamente por el teórico austriaco Eduard Hanslick, en su obra, *Vom Musiklisch-Schönen* (1854).<sup>105</sup> M. Kurbatov escribe:

«La interpretación objetiva contrasta totalmente con la interpretación profundamente artística y viva de Anton Rubinstein. Estas ideas se han extendido en los últimos tiempos en Alemania, e incluso llama la atención en otros estados. Se puede señalar a muchos músicos célebres, sobre todo pianistas que comparten estas ideas. El motivo que ha provocado el objetivismo en la interpretación, en esencia es muy serio y noble. ¿Cómo? — nos dicen los seguidores de estas ideas. — ¿Debemos hacer nuestras las grandes obras de geniales artistas? ¿Debemos inevitablemente poner los rasgos de nuestro carácter, nuestros defectos, y con estos debilitar y estropear la belleza artística de la obra? Schumann afirmaba que para comprender al genio, sólo es capaz aquel mismo genio. ¿Qué derecho tenemos de deformar las obras geniales, inaccesibles a nuestro entendimiento, al poner en la ejecución los rasgos de nuestro carácter, y de nuestra comprensión? ¡No, estamos obligados a ejecutar las obras objetivamente! ¡Dejemos que la obra hable por sí misma! Es ridículo exigir más, e introducir en las obras algo nuestro, personal. ¡Hay que estar por encima de esto! »<sup>106</sup>

Más adelante M. Kurbatov se pregunta — ¿En qué consiste este objetivismo? En que el intérprete no une su estado de ánimo con la obra interpretada; en que el intérprete no experimenta, y está obligado a no experimentar, las profundas sensaciones que contiene la obra.

«El intérprete extrae del instrumento aquellos sonidos que no le atraen, que lo dejan tranquilo, impasible, pero en tal caso, estos mismos sonidos actúan completamente igual sobre todos los que lo escuchan. Las impresiones de los estados espirituales e ideas del compositor se destruyen, quedando únicamente la forma de la composición y la serie de sonidos, es decir, sólo el lado externo, la envoltura de la

<sup>105</sup> HANSLICK, E.: *Vom Musiklisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, 1854. (trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912/ 2ª Buenos Aires, Ricordi, 1947)

<sup>106</sup> KURBATOV, M.: *Neskol'ko slov o chudožestvennom ispolnenii na fortepiano*, op. cit. Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty.*, op. cit., p. 281.

obra, y el lado artístico, el más valioso, precisamente aquello que nosotros reconocemos como arte, se pierde completamente.»<sup>107</sup>

Como resultado, el intérprete transmite en la obra algo sin color y muerto. El público, en lugar de recibir la idea del compositor, reconoce sólo la forma en la cual esta idea se cubre. Por supuesto, esta forma no puede producir la más mínima impresión.

«La verdadera interpretación exige la incondicional sinceridad del espíritu y del estado de ánimo indicados por el compositor. Sólo en este caso los sonidos reviven y producen una profunda impresión. Pero cuanto hay que meditar, cuánto debe el intérprete sentir, para tener derecho a tal sinceridad.»<sup>108</sup>

En este sentido, Kurbatov afirma que el intérprete debe de trabajar arduamente en cada obra, para poder entonces sentir el derecho moral de transmitir las intenciones artísticas del compositor al público, como si fueran las propias. Por eso no es extraño que el intérprete dedique en ocasiones algunos años en el estudio de una cantidad no muy grande de obras, para después interpretarla en el curso de toda su vida. En el mayor de los casos, la cantidad de obras interpretadas por un músico no es muy grande. Sobre todo si se excluyen aquellas obras ligeras, basadas principalmente en sonoridades superficiales, y que se suman a los programas para su diversidad. Por otra parte, Kurbatov señala que el intérprete debe de trabajar arduamente sobre sí mismo, para escuchar clara y perfectamente todo sonido extraído del instrumento. En este sentido, todo depende del oído y del grado de la atención auditiva del intérprete.

«...esta capacidad, indudablemente se puede desarrollar, y recomiendo sinceramente a cada músico, trabajar seria y conscientemente consigo mismo en este sentido. “ Las leyes morales en esencia son las mismas leyes del arte”, — afirmaba Schumann; sólo me queda modificar esta frase y decir, que el trabajo consigo mismo sobre nuestros aspectos morales, sobre nuestra capacidad de concentración, es al

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 282.

mismo tiempo el trabajo sobre el arte. El pleno desarrollo de la capacidad de escuchar la propia interpretación, lo logran solamente los grandes músicos gracias a su inhabitual exigencia hacia sí mismos, y el que comienza a estudiar música, no puede imaginarse hasta donde llega la concentración del intérprete en sus impresiones auditivas durante su actividad musical. Sin embargo, hasta cierto grado, cada uno puede elaborar en sí esta capacidad de escucharse a sí mismo...»<sup>109</sup>

Esta capacidad de concentración en escucharse a sí mismo, representa un enorme trabajo, ya que la fija atención hacia los sonidos es en extremo agotadora. Al inicio el oído se cansa tan rápido, que en el transcurso de 15 o 20 minutos, el joven músico comienza a distraerse y debe permitir que su oído descanse. Kurbatov afirma que los músicos experimentados, saben bien cuan pesado es el entrenamiento bajo estas condiciones. Nikolaj Rubinstein afirmaba que es mejor media hora de trabajo serio, que varias horas sin atención. Es mejor no tocar nada, que tocar sin atención. La ejecución mecánica y sin atención auditiva, sólo estropeará la calidad del sonido, y desarrollará malos hábitos.

«Mientras más serio sea el músico, más claramente escucha su interpretación, y es más consciente de la diferencia entre la interpretación y el proyecto ideal que escucha en su imaginación, y más frecuentemente estará inconforme con su actividad. En esta aspiración hacia el ideal, hacia la auto-perfección, consiste la esencia de la técnica artística, por eso, me parece que sería justo nombrar este trabajo del músico consigo mismo, la base moral de la técnica musical. Lo artístico de la interpretación depende exclusivamente de este trabajo sobre sí mismo, y el grado del talento claramente se determina por el grado de exigencia hacia sí mismo en este sentido.»<sup>110</sup>

M. Kurbatov estaba convencido de que la calidad del sonido, depende muy poco de la forma de los dedos. En la mayoría de los casos, el carácter del sonido está íntimamente relacionado con la personalidad del intérprete, y con el carácter de la interpretación. Existe una estrecha relación entre el tono de los sonidos y el

---

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 283-84.

carácter de la personalidad, así como su preferencia hacia cierto tipo de obras. La mayoría de las personas que aspiran al virtuosismo y el brillo en la ejecución, no tienen un sonido suave y grande; y al contrario, aquellas personas que poseen este sonido, raramente aspiran, y menos aún, alcanzan el virtuosismo y se inclinan hacia la elegancia y el artistismo en su interpretación. Es claro que existe una relación entre el carácter del sonido y el carácter de la personalidad, y el sonido que responde a las aspiraciones de cada personalidad, se elabora inconscientemente en la más temprana edad.

«Pero en tal caso el touché depende de la acción del oído, y hasta cierto punto, de una más fina relación consciente hacia las ondas sonoras de un solo carácter, de la relación descuidada, e incluso negativa, hacia el carácter de todas las demás ondas sonoras...» <sup>111</sup>

M. Kurbatov concluye, que el músico debe elevarse sobre el nivel general. El músico debe tener ideales, lo suficientemente elevados para tener la posibilidad, y el derecho, de decir a la sociedad algo serio y digno. Sólo en la convicción del significado artístico de su trabajo, sin vaivenes ni dudas, puede el artista llamar la atención de los demás y tener sobre ellos influencia. Únicamente el sentimiento sincero se trasmite a los demás. Los grandes intérpretes han sido y serán raras excepciones, pero es necesario elevar el nivel de las exigencias musicales. Es necesario valorar la música como arte, y saber distinguir entre el verdadero arte de la interpretación, al de la ejecución muerta, aunque ésta esté cubierta de efectos sonoros especiales.

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*

## Primera Parte



Sinopsis de la Teoría  
y la Práctica Pedagógica  
del Pianismo en Rusia

## CAPÍTULO II

### LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA DE LOS CONSERVATORIOS EN RUSIA

#### **Peterburgskaja Konservatorija**

A su regreso de Europa en el otoño de 1858, el pianista y compositor ruso Anton Grigor'evič Rubinstein funda la *Academia de Canto*, que más tarde formaría parte de la *Russkoe Muzykal'noe Obščestvo* RMO [Sociedad Musical Rusa], dedicada a la organización de conciertos en Rusia.



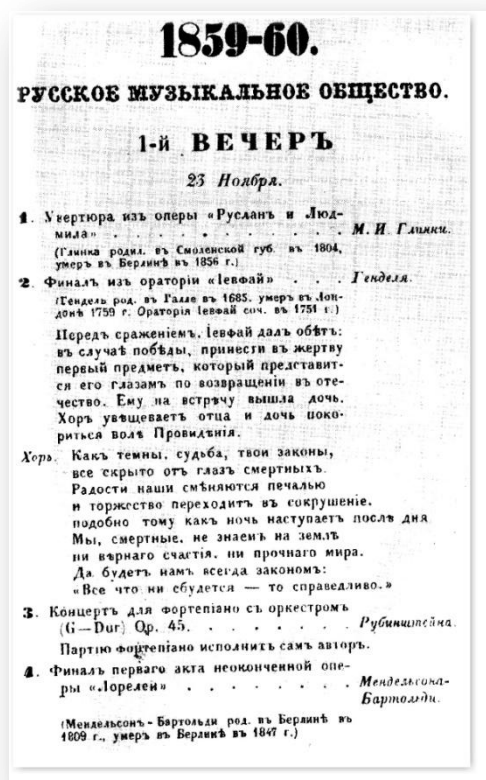
Cuatro años más tarde, el 8 de septiembre de 1862, en el pequeño palacio *Michailovskij* ubicado en la esquina de *Mojka* y el callejón *Demidova*, se crea el primer Conservatorio de Rusia, dirigido por el mismo A. Rubinstein.

La sede del Conservatorio cambia en dos ocasiones más, estableciéndose definitivamente en 1896 en el nuevo edificio de la plaza del carrusel (ahora, plaza de los teatros), construido sobre el antiguo *Bol'soj Kamennyj Teatr*, diseñado en 1783 por el arquitecto Giacomo Quarenghi.



El enorme nuevo edificio, diseñado por el arquitecto V. Nikolja, contaba con dos salas de conciertos: La *Malyj zal* [sala pequeña] que actualmente lleva el nombre de *Sala A. K. Glazunov*, y la *Bol'soj zal* [sala grande], llamada ahora *Sala Anton G. Rubinstein*.





La *Russkoe Muzykal'noe Obščestvo* RMO, surgió de la antigua *Sociedad Sinfónica*, que al reanudar sus actividades bajo la iniciativa de A. Rubinstein, se crea esta nueva sociedad de organización de conciertos. En la reunión de miembros de la antigua sociedad, del 27 de enero (8 de febrero) de 1859, fue electa la nueva dirección con A. Rubinstein a la cabeza. La dirección de la RMO fue aprobada en mayo de 1859, y en junio publicada en la prensa.<sup>1</sup> El primer concierto sinfónico de la Sociedad se

llevó a cabo el 22 de noviembre (5 de diciembre) de 1859, bajo la dirección de A. Rubinstein.

En 1852 A. Rubinstein ya había realizado un primer proyecto para el conservatorio, presentado a la duquesa Elena Pavlovna (cuñada del Zar Nikolaj I), en el que detalladamente se elaboraba la estructura de este nuevo instituto de música.

«Esta era mi opinión hace muchos años, y esto lo demuestra el informe (lástima, si se ha perdido) que le entregué ya en 1852 a la gran duquesa, con motivo de la organización del conservatorio, y en el cual afirmo que el instituto de música debería unirse a la Academia de las Artes.»<sup>2</sup>

Ocho años más tarde, A. Rubinstein escribe otro documento dirigido al ministro de educación popular, con el proyecto de crear el primer conservatorio de Rusia.

<sup>1</sup> *Severnaja pčela*, 15 ijulja 1859 g., № 149.

<sup>2</sup> Carta de A. Rubinstein dirigida a E. Raden, secretario de la duquesa Elena Pavlovna. Publicada en: RUBINSTEIN, A.: «Pis'mo k E. Raden ot [1] 13 janvarja 1868 g.» *Sovetskaja Muzyka*, 1980, № 11, p. 107.

### **Informe al Ministro de Educación Popular**

S-Peterburg [marzo — inicio de abril (viejo calendario) 1860]

¡Muy señor mío!

La Sociedad Musical Rusa, cuyo objetivo principal es facilitar al pueblo las posibilidades de recibir una formación musical, brindándole estudio con los mejores profesores en todas las áreas de este arte por un pago muy moderado o incluso gratis en caso necesario, no tiene la posibilidades de cumplir honestamente con esta tarea debido a la gran cantidad de personas que desean estudiar. Frente a este triste hecho, que el Gobierno a la fecha no se ha preocupado por el derecho de cualquier ciudadano que haya deseado dedicarse exclusivamente a la música, y ante la limitación de los recursos económicos de que la Sociedad dispone; estando por cierto convencida y convenciéndose cada día más y más en la necesidad de este tipo de institución para nuestra amplia sociedad, un pueblo con extraordinarias cualidades para la música, para este arte civilizado y noble, — ante todo esto, la Sociedad considera su obligación proponer al Gobierno el proyecto que lo libere de toda preocupación y dificultad, relacionadas inevitablemente con la creación de cualquier institución que fuese organizada por el Gobierno. Sin embargo con este permiso para tal institución, compensaría una de las necesidades más urgentes que tenemos en la sociedad.<sup>3</sup>

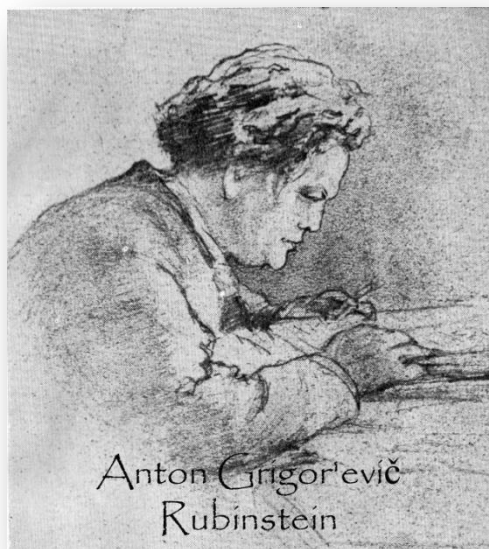
Pero al igual que el primer proyecto presentado a la duquesa Elena Pavlovna en 1852, éste no tuvo un resultado inmediato. Entonces, A. Rubinstein se dirigió a la sociedad rusa a través de la prensa, en donde hizo un llamado a respaldar su idea de creación del conservatorio. En 1861 A. Rubinstein publica su artículo, *Sobre la música en Rusia*.<sup>4</sup> En éste se afirma que para el posterior desarrollo de la música en Rusia, es necesario el flujo de nuevos músicos profesionales bien preparados.

---

<sup>3</sup> *Dokladnaja zapiska ministru narodnogo prosveščeniya*. El original está escrito en francés (Sección de Manuscritos del Instituto de Literatura Rusa de la Academia de Ciencias, Casa Puškin, IRLI, f 249, op. 3, ed. xp. 210). La primera traducción al ruso fue publicada por D. V. Stasov en: *Russkaja muzykal'naja gazeta*. № 45, 1909, pp. 1012-1016; El documento fue reimpresso en: GLEBOV, I. [Asaf'ev] *Anton Grigor'evič Rubinstein*. M., 1929, pp. 80-83. Nuestra traducción al castellano se realiza de una nueva versión, editada por L. Barenboim, en: RUBINSTEIN, A. G.: *Literaturnoe nasledie. V trech tomach. Tom pervyj. Stat'i. Knigi. Dokladnye zapiski. Reči*. Moskva «Muzyka» 1983, p. 43.

<sup>4</sup> RUBINSTEIN, A.: «O muzyke v Rosii» *Vek*, № 1, 1861. (ahora en: GLEBOV, I. [Asaf'ev] *Anton Grigor'evič Rubinstein*. M., 1929, pp. 87-92; y, RUBINSTEIN, A. G.: *Literaturnoe nasledie*. op. cit., pp. 46-53.)

«Por circunstancias históricas, en Rusia no existen artistas-músicos en el significado común de esta palabra. Esto por supuesto se debe a que nuestro gobierno no le ha dado al arte musical aquellos privilegios que tienen otras artes, como la pintura, la escultura y demás, es decir, no le ha dado aquello a quien se ocupa de este arte, el *título de artista*.»<sup>5</sup>



Finalmente, en octubre de 1861 se aprueba el estatuto del conservatorio de St. Peterburg, y el día 8 de septiembre de 1862 se inaugura el primer conservatorio de Rusia. A. Rubinstein pronuncia el discurso de apertura.

### ***Discurso de apertura del Conservatorio de St. Peterburg***

*Hace tres años en St. Peterburg se creó la Sociedad Musical Rusa bajo el patrocinio de su alteza la gran duquesa Elena Pavlovna; el principal objetivo de esta Sociedad era el desarrollo del arte musical en Rusia. [...], y sólo quiero decir que la constitución del colegio musical (conservatorio), el cual daría el derecho a los ciudadanos que desearan dedicarse exclusivamente a la música, fue una constante preocupación de la Dirección de la Sociedad. El 17 de octubre del año pasado nuestros esfuerzos tuvieron éxito. El estatuto del conservatorio fue confirmado, y el Gobierno nos concedió el derecho, junto con las personas por él nombradas, a otorgar el título de ciudadanía de honor y de artista libre, a aquellos que aprobasen el examen exigido. [...] La dirección de la Sociedad Musical Rusa procurará constantemente la marcha exitosa de las secciones directivas que tengan que ver con el conservatorio, y los señores profesores y maestros, conocidos por sus cualidades, e incluso*

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46.

*muchas celebridades invitadas de toda Europa, procurarán hacer de los alumnos maestros; la principal responsabilidad, y la principal obligación se encuentra en los señores estudiantes — y esto no lo digo sólo a ellos, sino también a sus padres, — [...] He tenido el honor de ser elegido el director artístico de este conservatorio — es necesario añadir que considero una obligación sagrada utilizar todas las posibilidades, trabajar con todas las fuerzas, e incluso justificar este halagador camino; al recibir este importante puesto, he tomado la responsabilidad, y espero que ustedes puedan aligerarme el trabajo con su entusiasmo, con sus esfuerzos, y con sus éxitos. [...] Y así, con la venia del Gobierno y la patrocinadora en acuerdo con la Dirección, tengo el honor de anunciar la apertura del conservatorio de la Sociedad Musical Rusa.<sup>6</sup>*



Para el inicio de las actividades del Conservatorio, se invitaron a los mejores pianistas rusos y extranjeros, a impartir clases de piano. Entre ellos, el talentoso pianista y pedagogo ruso Anton A. Gerke,<sup>7</sup> conocido como maestro del joven M. Musorgskij. A. Gerke también fue profesor de V. Stasov en el Colegio de Jurisprudencia, y de P. I. Čajkovskij en el Conservatorio. De sus recuerdos sobre las clases de piano en el Colegio de Jurisprudencia, V. Stasov describe a Anton

<sup>6</sup> *Reč' na otkrytii Peterburgskoj konservatorii*. El discurso fue pronunciado el 8 de septiembre de 1862. Copia del original en: (LGIA, f. 408, op. 1, ed. xhp. 3, l. 82-83 ob.). Publicado en: *Iz istorii Leningradskoj konservatorii*. Leningrad, Muzyka, 1964, pp. 264-265.

<sup>7</sup> v. *supra*, cap. I, *Las Primeras Instituciones Musicales*, pp. 32-33.

Gerke como un profesor propagandista de la nueva música:

«...Gerke estaba más bien de parte de toda la nueva música...con Gerke tocábamos los estudios de Moscheles, después — Chopin; [...]...a menudo tocábamos con Gerke a Thalberg (por ejemplo, la fantasía sobre “Norma”, sobre la “Donna del Lago”, y otras óperas contemporáneas), a veces tocábamos Liszt...»<sup>8</sup>

Se invitó al Conservatorio al pianista Aleksandr I. Villoing, uno de los más exitosos maestros de piano de su tiempo, reconocido principalmente por su destacado discípulo A. Rubinstein. Su *Escuela teórica y técnica de fortepiano*,<sup>9</sup> fue el primer manual del programa de estudios de piano del Conservatorio.

El pianista ruso I. Nejlisov fue otro de los profesores invitados al Conservatorio de St. Peterbug. I. Nejlisov fue discípulo de Liszt. En el segundo concierto organizado por la *Sociedad Musical Rusa* RMO en 1859, I. Nejlisov interpretó por primera vez en Rusia el concierto para piano № 1 Es-Dur de F. Liszt.

De los profesores extranjeros que fueron invitados a impartir clases de piano en el Conservatorio de St. Peterburg, se destacaron el célebre pianista y pedagogo polaco Teodor Leszetycki, el pianista y compositor alemán Adolf von Henselt, el pianista y compositor belga Louis Brassin, y el pianista italiano Beniamino Cesi.

Bajo la dirección artística de Teodor Leszetycki, la gran duquesa Elena Pavlovna patrocinó el proyecto de A. Rubinstein, para la creación del Conservatorio en 1862. En ese año, Leszetycki fue nombrado director del departamento de piano del Conservatorio, en donde permaneció hasta 1878 (v. *infra*, p. 103).

Adolf von Henselt había llegado a St. Peterburg en 1838, cuando fue nombrado pianista de la corte de la emperatriz Aleksandra Fedorovna. Después de sus primeros triunfos en St. Peterburg, Henselt abandona la escena para dedicarse a la pedagogía y a la composición. Fue comisionado a la inspección de clases de

---

<sup>8</sup> STASOV, V.: *Sobranie sočinenij*. t. III. SPb., 1894, pp. 1670-71.

<sup>9</sup> VILLOING, A.: *Škola dlja fortepiano*. S-Peterburg, 1863 (trad. alem. *Theoretisch-technische Lehre des Klavierspiels*. N. Simrock, Berlín, 1875), v. *supra*, cap. I, *Los Tratados Pianísticos del Romanticismo*, pp. 69-71.

música de todos los institutos al servicio de la emperatriz en Rusia. En medio siglo de actividad pedagógica en el *Colegio de jurisprudencia*, el *Instituto Smol'nyj*, y finalmente en el *Conservatorio de S-Peterburg*, Henselt tuvo muy buenos discípulos. Entre ellos se encuentran los pianistas I. Nejlisov (ya mencionado) y N. Zverev, además del escritor y crítico V. Stasov (v. *supra*, cap. I, pp. 72-74).

Beniamino Cesi fue discípulo de Sigismond Thalberg en su ciudad natal, Nápoles. Es autor del *Metodo per lo studio del pianoforte*.<sup>10</sup> Llegó a St. Peterburg al final de los años ochenta, en donde permaneció tan sólo cuatro años por motivos de salud.

### En las Clases de Anton Grigor'evič Rubinstein

La figura de Anton Grigor'evič Rubinstein,<sup>11</sup> representa toda una época en la historia del pianismo ruso y mundial. Su interpretación pianística subyugaba a todo el que le escuchaba, tanto a los melómanos como a los mismos pianistas.

La influencia de Ferenc Liszt, — con el cual se le llegó a comparar, — fue indudable. En la crítica del musicólogo austriaco Eduard Hanslick, se revela más esta comparación, que su influencia.

<sup>10</sup> CESI, Beniamino: *Metodo per lo studio del pianoforte*. 12 fascículos. Ricordi & C., Milán, 1895-1904.

<sup>11</sup> Anton Grigor'evič Rubinstein (1829-1894). Nace el 16 de noviembre de 1829 en Vychvatinec na Dnestre. En 1834 su familia se muda a Moscú. Discípulo de A. Villoing. De 1840 al 43 realiza una primera gira de conciertos por Europa. De 1844 al 48 estudió composición con Siegfried Dehn en Berlín. En 1852 recibe el cargo de pianista de la corte de la gran duquesa Elena Pavlovna. Por iniciativa de Rubinstein, en 1859 se funda la Sociedad Musical Rusa, y en 1862 el Conservatorio de St. Peterburg, que dirige hasta 1867. Realizó innumerables giras de conciertos por Europa, América y Rusia. En 1871 escribe su ópera *Demon*. De 1887 a 1891 dirige nuevamente el Conservatorio, e imparte su ciclo de conferencias sobre la *Historia de la Literatura Pianística*, con la interpretación de 1032 obras de 79 autores. En 1890 A. Rubinstein organiza, con sus propios recursos, el primer concurso mundial de músicos, en el que recibe el primer premio de piano, el pianista N. A. Dubasov, y en composición el pianista italiano Ferruccio Busoni. Muere el 8 de noviembre de 1894 en su casa de campo de Peterhoff, en los suburbios de St. Peterburg. Cfr. BARENBOIM, L.: *Anton Grigor'evič Rubinstein. Žizn'. Artističeskij Put'. Tvorčestvo. Muzykal'no-Obščestvennaja Dejatel'nost'*. 2 t. Gos. Muz. Izd. Leningrad, 1957, 1962; ALEEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*, op. cit., pp. 169-70.



«...En algo, me parece, Rubinstein tenía la ventaja: en el sentimiento directo y aún no agotado. La plena espiritualidad como persona y artista de Liszt, frecuentemente se satisfacía con la razón y el ingenio. Su ejecución, más fina y nerviosa que la de Rubinstein, llevaba a veces el sello de la saciedad y se convertía entonces en coquetería. A

Rubinstein nunca se le pudo reprochar en esto, él siempre fue sincero, directo, y siempre tocó con toda el alma... En su ejecución nunca hubo ironía, y siempre ofrecía de sí mismo lo mejor.»<sup>12</sup>

En su gira de conciertos a los Estados Unidos de Norteamérica en 1872-73, A. Rubinstein era considerado ya como el pianista más importante del mundo. «El único otro contendiente a tal título incluía a Liszt, quien no había tocado regularmente en público por veinticinco años;...»<sup>13</sup>



A. Rubinstein. Taifun sobre Inglaterra  
Caricatura de la revista *Punch*. 1886.

<sup>12</sup> HANSLICK, E.: *Fünf Jahre Musik*. Berlin, 1896, pp. 372-373.

<sup>13</sup> LOTT, R. Allen: «Anton Rubinstein in America (1872-1873) » *American Music*, Vol. 21, № 3, Nineteenth-Century Special Issue. (Autumn, 2003), p. 293.

Los conciertos de A. Rubinstein en los Estados Unidos habían sido precedidos por famosos pianistas, como Henri Herz en 1846-51,<sup>14</sup> y Sigismund Thalberg en 1856-58, quienes habían dejado atónita a la audiencia con sus demostraciones técnicas.

«Rubinstein, sin embargo, no estaba interesado en sólo desplegar su virtuosismo. En cambio, comunicaba vivamente la esencia de la música que tocaba, y sus escuchas raptados le correspondían básicamente por razones musicales.»<sup>15</sup>

Pero su relación con la cultura pianística fue sin duda más amplia. A. Rubinstein se relacionó con el arte de otros románticos europeos, como Chopin, Schumann y Mendelssohn, con los cuales tuvo un contacto directo.

A Rubinstein se le caracterizó como un artista intuitivo. Un músico que creaba e interpretaba al margen de la “razón”. En esto él compartió su destino con muchos otros músicos en Rusia, como Čajkovskij, que insistía en liberarse del racionalismo muerto. En realidad A. Rubinstein se preocupó mucho sobre el problema de la interpretación. Sus ideas y principios sobre la interpretación son un claro y típico modelo de una estética realista. Para él “la obra es la ley, y el virtuoso, el poder interpretativo”. La música para Rubinstein, no es la bella forma superficial, o el juego abstracto de combinaciones sonoras, sino la aparición de las vivencias humanas, de las ideas, y de la comprensión entre las personas, los pueblos, y las épocas.

Del intérprete, A. Rubinstein exigía no sólo el aspecto concreto externo de la obra, sino también el transmitir la esencia espiritual de su contenido. Pero para transmitir este contenido, no es suficiente con preocuparse por el mecanismo de la ejecución, sino es necesario comprender, sentir, y profundizarse en la creación, para así poder reproducir ante el escucha la idea de la obra interpretada. La verdadera

---

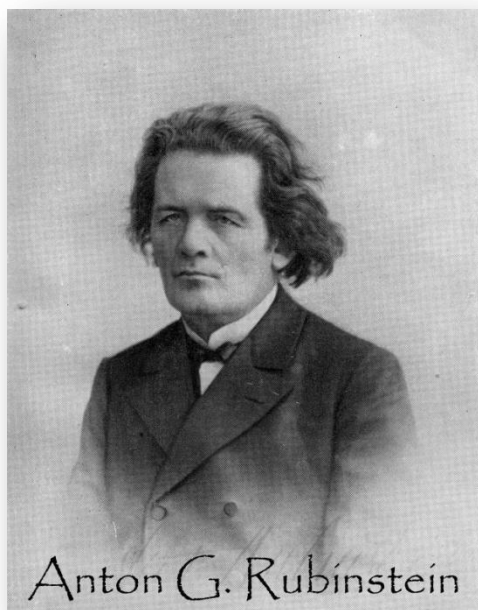
<sup>14</sup> Henri Herz (1803-1888) — Pianista y compositor austriaco. Estudió en el conservatorio de París con Pradher, siendo profesor del mismo en varias ocasiones. Fundó la *Ecole Spéciale de Piano de Paris*. En su viaje por Norteamérica (1845-51) visitó México por varios meses. En 1866 publicó en París un libro de memorias, titulado: *Mes voyages en Amérique*. Achille Faure, París, 1866. Cfr. LINDEMAN, S.: «Herz, Henri [Heinrich]» *Grove Music Online*

<sup>15</sup> LOTT, R. Allen: «Anton Rubinstein in America (1872-1873) » op. cit., p. 291.



interpretación artística, de acuerdo con Rubinstein, es la creación misma. En la interpretación, al igual que en otras esferas de la actividad artística, es importante la originalidad, la capacidad de decir algo nuevo. Pero esta nueva palabra no consiste en la “novedad”, en la originalidad por la originalidad, sino en la capacidad de una renovada y más profunda lectura de la obra. Es por eso que A. Rubinstein consideraba a la subjetividad, y la iniciativa, como las más importantes cualidades del compositor y el intérprete.

En su actividad como director y profesor del Conservatorio, A. Rubinstein logró introducir en éste, sus ideas y su nueva visión sobre las tareas artísticas y pedagógicas. Todo esto jugó un papel muy importante en la educación de las siguientes generaciones de músicos, y en particular, de las nuevas generaciones de pianistas rusos.



A pesar de no haber escrito su propio método pianístico, Anton Rubinstein fue un gran pedagogo que trató de inculcar en los alumnos una actitud seria hacia la actividad artística. Consideraba muy importante la independencia del artista consciente, y cuidaba mucho la individualidad del alumno. Es por eso que en muchas ocasiones, A. Rubinstein aplicaba el método de la “enseñanza indirecta por medio de comparaciones sugeridas”. Para evitar ahogar la individualidad del alumno con su interpretación propia, se negaba a veces a tocar en clase la obra estudiada. Y en estos casos, se limitaba simplemente a sugerir distintas imágenes comparativas, tratando con esto de desarrollar la imaginación del alumno, e incitarlo hacia una búsqueda independiente y creativa. Uno de sus primeros discípulos del conservatorio, el pianista y musicólogo Herman A. Larosh, escribió al respecto:

«No había ningún alumno que se pudiera calificar como su imitador directo, lo que en mi opinión, es una evidencia de su respeto hacia la libertad del alumno, hacia la personalidad del talento musical.»<sup>16</sup>

En el primer periodo de su dirección al frente del conservatorio, A. Rubinstein dirigió el coro, la orquesta, las clases de música de cámara, de instrumentación y de piano. En sus clases reinaba una atmósfera de estricto trabajo artístico. Él mismo afirmaba que trataba de desarrollar en sus alumnos «...el fantástico, agitado, e inspirado amor hacia el arte y hacia el trabajo artístico.»<sup>17</sup>

Entre los discípulos de A. Rubinstein de su primer periodo en el conservatorio hasta 1867, se distinguieron los pianistas, Gustav Kross, Artur Friedheim, y Monika Terminskaja. Gustav G. Kross fue primero discípulo de Adolf Henselt en la Academia de Jurisprudencia, y antes de la creación del conservatorio, inició su actividad concertística presentándose en los conciertos sinfónicos de las universidades. En 1862 ingresa al conservatorio, y al término de sus estudios en 1867, permanece en el conservatorio como profesor hasta su muerte, acaecida el 14 de octubre de 1885. G. Kross poseía una gran maestría pianística, aunque un tanto frío para el gusto de muchos en Rusia. Actualmente se le reconoce por ser el primer intérprete del concierto para piano en *b-moll* de P. I. Čajkovskij<sup>18</sup> en Rusia, estrenado el primero de noviembre de 1875. Monika V. Terminskaja tuvo una intensa actividad concertística en Rusia, y fue profesora del Conservatorio de St.

<sup>16</sup> LAROSH, H./ M. I. Čajkovskij: *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*. Moskva-Leipzig, 1903, t. I, p. 167.

<sup>17</sup> RUBINSTEIN, A.: *Korob myslej*. Hoja 39. Citado en: BARENBOIM, L.: *Anton Grigor'evič Rubinstein*. op. cit., pp. 271-72. *El cofre de los pensamientos*, es la última obra literaria de A. Rubinstein. Ésta contiene una serie de 470 aforismos, escritos desde 1880 hasta su muerte en 1894. El manuscrito originalmente fue escrito en alemán (Archivo de la Biblioteca Nacional Rusa, RO RNB, St. Peterburg, f. 654, op. 1, es. chr. 47). El manuscrito fue descubierto por su empresario G. Wolf en 1897, y publicado en Leipzig ese mismo año, bajo el título: *Anton Rubinstein's Gedankenkrob*. Leipzig, 1897. La edición rusa se publicó parcialmente en 1904 bajo el título: *Mysli i aforizmy*. Perevod N. N. Strauch, A. Johansen, SPb., 1904. La obra se publicó nuevamente en la traducción al ruso de S. L. Ginsburg en 1983, bajo el título: «Iz „Kopoba myslej“» en: RUBINSTEIN, A. G.: *Literaturnoe nasledie*, op. cit., t. 1, pp. 163- 204.

<sup>18</sup> El primer concierto para piano fue estrenado el 13/25 de octubre de 1875 en la ciudad de Boston, por el pianista Hans Freiherr von Bülow, a quien estuvo dedicado. H. Bülow era un ferviente admirador de Čajkovskij, y fue uno de los primeros músicos europeos en reconocer su talento. Cfr. FIFIELD, Ch.: «Bülow, Hans (Guido) Freiherr von» *Grove Music Online*.

Peterburg por varios años. Artur Friedheim, después de haber estudiado con A. Rubinstein en St. Peterburg, estudió con F. Liszt en Weimar en 1880. Se estableció finalmente en EUA en 1915.

Entre los discípulos de A. Rubinstein que se distinguieron en su segundo periodo del conservatorio al final de los años ochenta, se encuentran los pianistas E. Gollidej, Adelaida Hippus, y el pianista español de origen alemán Alberto Jonás.

En 1892, como resultado del concurso organizado por la firma Steinway en Berlín, Evgenij Gollidej fue invitado a dar una serie de conciertos en los Estados Unidos de Norteamérica. Adelaida E. Hippus, — discípula de G. Kross, — se graduó con medalla de oro en 1876 del conservatorio de St. Peterburg. Posteriormente tomó clases regularmente con A. Rubinstein, y escribió una serie de reseñas sobre el segundo ciclo de conferencias sobre la *Historia de la Literatura Pianística*, que A. Rubinstein impartió en el curso académico 1888-89 del conservatorio.



Alberto Jonás fue discípulo de A. Rubinstein por sólo tres meses en 1890. Es autor de una *Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna*, publicada en los Estados Unidos entre 1922 y 1929.<sup>19</sup> La obra está escrita en cuatro idiomas. Los siete volúmenes contienen una gran colección de ejercicios del mismo A. Jonás y otros autores, como Busoni, Godowski, Cortot, y otros. Luca Chiantore afirma en su *Historia de la técnica pianística*, que la obra de A. Jonás, «...más que un libro “sobre técnica”, éste es un libro “de

---

<sup>19</sup> JONÁS, A.: *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity/ Escuela Magistral de la Virtuosity Pianística Moderna*. 7 vols. C. Fischer, New York, 1922 (vols. I-II); 1925 (vols. III-IV); 1929 (vols. V-VII).

técnica”, dirigido explícitamente al desarrollo del virtuosismo trascendental.»<sup>20</sup>



El último y el más brillante discípulo de A. Rubinstein, a pesar de no haber sido alumno del conservatorio de St. Peterburg, fue el célebre pianista polaco Josef Hofmann,<sup>21</sup> quien estudió con Rubinstein en Dresden, Alemania. En el arte interpretativo de este gran pianista, se reflejaron muchos de los rasgos del pianismo de A. Rubinstein: el respeto hacia la idea original del compositor; el *legato cantábile* de su *touché*; además de la sinceridad y veracidad en la interpretación.

La actividad sistemática de A. Rubinstein en la pedagogía pianística, tanto en el conservatorio de St. Peterburg, como durante su estancia en Dresden, se han reflejado en la literatura pianística. Del primer periodo de su actividad pedagógica en el conservatorio, se ha revelado básicamente en los escritos de su discípulo Herman A. Larosh, quien afirma:

<sup>20</sup> CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 707. Sobre Alberto Jonás, véase GONZÁLEZ, A.: *Escuela magistral de la virtuosidad pianística moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales*. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, <http://digitool-uam.greendata.es/R>. UAM, 2007.

<sup>21</sup> Josef Hofmann (1876- 1957) — Pianista polaco. Hijo y discípulo del pianista y compositor Kazimierz Hofmann (1847-1911) egresado del conservatorio de Viena. En 1883 debuta en Varsovia con el concierto para piano en d-moll de Mozart, bajo la batuta de su padre, y así se inicia la gira de conciertos del joven Josef por toda Europa. El 29 de noviembre de 1887 debuta en New York con el primer concierto de Beethoven. En 1888 la familia Hofmann regresa a Berlín, y Josef toma clases con el pianista Moritz Moszkowski. De 1892 a 1894 Josef Hofmann culmina sus estudios con A. Rubinstein en Dresden, a donde regularmente cada dos semanas Josef viajaba desde Berlín. En 1894 inicia de nuevo su vida concertística por todo el mundo. En 1924 dirige la sección de piano del Curtis Institut of Music en Philadelphia. Dos años más tarde ocupa el puesto de director general del Instituto, y recibe la ciudadanía norteamericana. Muere en Los Ángeles, California, el 16 de febrero de 1957. Cfr. KOGAN, G.: «Josef Hofmann i ego kniga» en: HOFMANN, J.: *Fortep'jannaja igra. Otveti na voprosy o fortep'jannoj igre*. Gos. Muz. Izd. Moskva, 1961, pp. 3-24.

«Él se encargó además de las pobladas clases de piano, que eran el sueño dorado de todos los pianistas del conservatorio... En esta clase... Rubinstein se desdoblaba y hacía maravillas: obligaba, por ejemplo, a tocar los “Tägliche Studien” de Czerny en todas las tonalidades con una misma digitación, y demás.»<sup>22</sup>

Del segundo periodo académico de Anton Rubinstein en el conservatorio de St. Peterburg (1887-91), y durante su estancia en Dresden, se han escrito varias obras dedicadas a sus clases de piano. La primera de estas obras pertenece a su discípula Lilian Mc. Arthur (Nichija de soltera), quien publica en 1897/98 su artículo *Rubinstein a Teacher*.<sup>23</sup> El artículo fue publicado en la revista inglesa *Music*, y firmado bajo el seudónimo “Alexander”.<sup>24</sup> Lilian Mc. Arthur relata en su artículo los recuerdos de sus propias experiencias, y las de sus compañeros en la clase de A. Rubinstein en el conservatorio. Lilian Mc. Arthur afirma que una de las primeras obras que interpretó para Rubinstein...

«...fue la sonata op. 53 de Beethoven. Yo había comido en su casa. Después de la comida, Rubinstein se dirigió hacia mí y dijo: “Ahora toque algo”. Entre los presentes se encontraba la primera esposa de Leszetycki y el pianista Cesi, en ese entonces profesor del conservatorio... Antes de tocar la sonata, toqué uno de los preludios y fugas de Bach, ya que para el maestro era obligatorio interpretar a Bach. Esto debería atestiguar sobre las serias intenciones del pianista. Después de haber tocado la sonata, Rubinstein me preguntó si en algunos lugares intencionalmente había cambiado el tempo, o si habían sido los nervios. Yo estudié en el conservatorio de Raff en Frankfurt am Main, en donde dominaban las ideas de Bülow. Por eso dije que había utilizado su redacción, en la cual había algunos cambios de tempo. En la mirada de Rubinstein apareció la chispa, y dijo: — Ahora está claro; pero si usted desea tocar de nuevo para mí, no utilice la redacción del señor Bülow, mejor use la redacción del señor Beethoven.

---

<sup>22</sup> LAROSH, H.: *Sobranie muzykal'no-kritičeskich statej*. t. II, č. I. M., 1922, p. 46. Citado en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein'a*. Moskva- Leningrad, Muzyka, 1964, p. 7.

<sup>23</sup> MC. ARTHUR, Alexander: «Rubinstein a Teacher» *Music*, Vol. 13, 1897/98. Parcialmente publicada en la Unión Soviética de la traducción de I. Rozanov, bajo el título: «Iz vospominanij o Rubinstein'e-pedagoge» en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein'a*. op. cit., pp. 81-83.

<sup>24</sup> Probablemente el artículo fue firmado bajo el nombre de su marido, quien ya había escrito una monografía sobre A. Rubinstein. Cfr. EDITORIAL: «Some Opinions of Anton Rubinstein» *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 33, № 589. (Mar. 1, 1892) pp. 142-143.

Aquí en Peterburg no nos han enseñado aún a ser tan bárbaros. Me asombró mucho este señalamiento de Rubinstein: yo nunca me hubiera imaginado que un gran pianista como Bülow pudiera equivocarse. Yo con gran confianza aceptaba todo lo que me habían enseñado. Rubinstein hablaba lacónicamente, sobre todo en las clases. A veces se explicaba con frases cortas. Esta indicación — “no utilice la redacción del señor Bülow, mejor use la redacción del señor Beethoven” — era muy típica de él. Todo esto me dio un enorme alimento para la meditación...»<sup>25</sup>

El siguiente de los escritos dedicados a la descripción de las clases de piano de A. Rubinstein, pertenece a la pianista Adelaida E. Hippus, otra de sus discípulas del conservatorio. La obra se publicó bajo el título: *Que decía Rubinstein en clase. Páginas del “Diario” de una alumna del Conservatorio de St. Peterburg*,<sup>26</sup> y es un fiel testimonio de los consejos y señalamientos que A. Rubinstein realizaba en sus clases de piano. La mayoría de los testimonios de A. Hippus fueron tomados del segundo ciclo de conferencias sobre la *Historia de la Literatura Pianística*,<sup>27</sup> que A. Rubinstein había impartido en el curso 1888/89 del conservatorio.

La idea de A. Rubinstein sobre este ciclo de conferencias, era la presentación en orden cronológico de la literatura para clave y piano, desde sus inicios en el siglo XVI, hasta las obras contemporáneas de su época. Las demostraciones musicales estaban acompañadas de explicaciones sobre los estilos y generalidades históricas.

<sup>25</sup> MAC ARTHUR, A.: «Iz vospominanij o Rubinstein'e-pedagoge» op. cit., p. 83.

<sup>26</sup> A. Hippus publicó su obra originalmente en alemán, bajo el título: *Was Rubinstein in den Stunden sagte Tagebichblätter einer Petersbourger Konservatoristin*. Aus dem Russischen von J. Schroeder. Sonderabdruck aus der „Neuen Musikzeitung“. Stuttgart — Leipzig, s. d. La traducción al alemán fue hecha del manuscrito. La obra se publicó en ruso hasta 1964 en la traducción de P. P. Nizkovskij, bajo el título: «Čto govoril Rubinstein na urokach. Stranicy iz “Dnevnik” učenic Peterburgskoj konservatorii» en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein'a*. op. cit., pp. 33-59.

<sup>27</sup> RUBINSTEIN, A.: *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury*. Redakcija i komentarii S. L. Ginsburg'a. Moskva «Muzyka» 1974. La obra es una reconstrucción de S. Ginsburg, realizada a partir de las reseñas sobre las conferencias realizadas en varias revistas de la época, y posteriormente editadas por sus autores. Del compositor C. Kjuj: *Istorija literatury fortepiannoj muzyki. Kurs A. G. Rubinstein'a*. SPb., 1889/ Izd. 2e, SPb., 1911. (trad. alem. RUBINSTEIN, A. *Die Meister des Klaviers*. Übertsetzt von M. Bessmertny. Berlin, s. d. [no se indica al autor — C. Kjuj]). De la pianista Sofia Cavos-Dechtereva: *A. G. Rubinstein. Biografičeskij očerk i muzykal'nye lekci*. SPb., 1895. Del organista y crítico latvio Atis Kaulinš: «Antona Rubinsteina klavieru literaturas lekcijas» *Musikas druva*, № 2-10, 1908. Y la obra de Adelaida E. Hippus, anteriormente citada.

El primer ciclo de estas conferencias se llevó a cabo en el curso académico 1887/88 del conservatorio. El enorme interés que despertó el primer curso de conferencias, motivaron a repetirlo en el siguiente curso escolar, con algunas modificaciones en su organización. Para esto, las conferencias se llevaron a cabo en la *malij zal* [sala pequeña] del conservatorio, con el propósito de que pudieran asistir todos los pianistas y teóricos que lo desearan, así como maestros del conservatorio y de otras instituciones. Este segundo curso adquirió una resonancia social importante. La información sobre las conferencias apareció en la prensa, y regularmente se hicieron reseñas del curso en algunas publicaciones.

Las 32 conferencias del curso iniciaron con las obras de los compositores de siglo XVI y XVII, y culminaron con la obra de F. Liszt. En sus conferencias, A. Rubinstein dio mucha atención a la demostración interpretativa de las obras, y sus comentarios servían únicamente como apoyo a las interpretaciones. En el proceso mismo de la demostración interpretativa, A. Rubinstein se dejaba a veces llevar por la emoción, y en muchas ocasiones éstas terminaban con aplausos sonoros.

El compositor César A. Kjuí, quien había escuchado todo el ciclo de conferencias, y escrito una serie de reseñas del curso en la *Reseña Musical*, y más tarde en la revista *Semana*, al concluir el ciclo, merecidamente escribió:

«Efectivamente, el señor Rubinstein ha culminado un hecho artístico sin precedente. En una temporada presentó al público un cuadro completo del desarrollo de la técnica y la música para piano. Sobre la interpretación del señor Rubinstein, con el cambio de su carácter junto al carácter de lo interpretado, y sobre la fuerte ejecución técnica e inspirada — no voy a hablar. Pero dirijo una especial atención a sus certeros señalamientos, justos, imparciales, valientes, y originales, fundamentados sobre el estudio multilateral de los hechos, sobre la profunda comprensión, y sobre un gusto fino y formado. En ningún otro estudio crítico se encuentra algo similar, a pesar de su brevedad y su aspecto entrecortado.»<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> KJUI, C.: *Istoriya literatury fortepiannoj muzyki*. op. cit. Citado en: RUBINSTEIN, A.: *Lekcii po istorii fortepiannoj literatury*. op. cit., p. 10.

Adelaida E. Hippus reseñó 17 de las 32 conferencias del curso. La primera reseña del 18 de octubre de 1888, y la última, del 25 de enero de 1889. Como ejemplo, citaremos un fragmento de la conferencia del 23 de noviembre, en la que A. Rubinstein expuso sobre la obra de J. S. Bach y Beethoven. A. Hippus escribe:

«Hoy tuvimos una clase especialmente interesante: tocaron todos los alumnos y al final el mismo Rubinstein. En la interpretación de la Fantasía Cromática de Bach, él dijo:

— En sus pasajes debe haber más polvo. No olvide que ante usted se encuentra el siglo XVIII, y no nuestro siglo loco. Esta es música *absoluta*. Es una improvisación pura del contenido musical, sin la emoción que existe en las fantasías de Beethoven, Schumann y Chopin. Él [Bach] sueña aquí sobre el órgano y se imagina su sonoridad, la plenitud de sus sonidos. Sus recitativos no expresan lo que expresan los recitativos de Beethoven: “¡como sufro!” o “¡cómo te amo!”. A Bach hay que tocarlo sólo con los dedos, sin nervios. Uno de los alumnos interpretó el primer movimiento de la gran sonata de Beethoven op. 106, [...] En el aspecto técnico, la sonata le resultó al alumno excelente. Pero la ejecución no logró la profundidad que se extrae del temperamento.

— ¡Sangre! — exclamó Rubinstein. — ¡Yo exijo sangre! En la interpretación de la música de Beethoven, Rubinstein exigía una mayor libertad de movimiento. Y si él no lograba con las palabras y explicaciones lo que exigía, entonces él mismo se sentaba al piano. Con el fuego y la pasión llamaba la atención del alumno. ¡Dios mío, qué grande era Rubinstein! Parecía que el mismo Beethoven estaba entre nosotros. En una de sus explicaciones comprendí claramente la subjetividad de Rubinstein como maestro. Y con esto me quedó claro el por qué a veces era tan difícil satisfacerlo. Sus exigencias cambiaban dependiendo de su estado de ánimo. Hoy él dijo: — Cuando el sol brilla, toque este lugar *forte*, cuando nieve o llueva, toque esto piano. Y este pasaje se puede terminar con gran *crescendo*, cuando haya tormenta, — ah no, mejor con buen clima, etc. — El espíritu de Beethoven no está presente en su ejecución. Yo esperarí que usted se pusiera pálido y delgado: al estudiar esta sonata hay que palidecer y adelgazar, y usted aún se ve floreciente.»<sup>29</sup>

<sup>29</sup> HIPPIUS, A.: «Čto govoril Rubinstein na urokach. Stranicy iz “Dnevnik” učenic Peterburgskoj konservatorii» en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein’a*. op. cit., pp. 44-45.



Otra de las obras dedicadas a la descripción del proceso pedagógico de A. Rubinstein en clase, son los dos folletos muy parecidos, y en algunas páginas casi idénticos, de las pianistas E. Vessel', y A. Droucker. El folleto de E. N. Vessel' se publicó en 1901 en St. Peterburg, titulado: *Algunos de los ejemplos, señalamientos, y consejos de A. G. Rubinstein en sus clases de piano del Conservatorio de St. Peterburg*.<sup>30</sup> El folleto de Aleksandra (Sandra) Al'fredovna Droucker, se publicó en Leipzig tres años después, bajo el mismo título.<sup>31</sup> Ambas pianistas egresaron del conservatorio de St. Peterburg, pero ninguna de ellas fue discípula de A. Rubinstein. Sin embargo, las dos asistieron regularmente a sus clases entre 1889 y 1891. Como registro escrito de las clases de A. Rubinstein, ambos folletos son casi idénticos en la distribución del material, salvo sus diferencias en la redacción. En 1964, el pianista y musicólogo L. Barenboim, realizó un excelente montaje de ambos folletos, bajo el título: *E. Vessel', S. Droucker. Indicaciones y señalamientos de A. Rubinstein en sus clases de piano del conservatorio de St. Peterburg*.<sup>32</sup>

La obra de E. Vessel' y S. Droucker se divide en cinco capítulos, cada uno de ellos dedicado a un tema específico de la pedagogía pianística de A. Rubinstein. El primero se dedica al aspecto externo de la interpretación: como sentarse al piano, la manera de tocar las teclas, etc. En el segundo capítulo se describe las exigencias sobre el exacto cumplimiento del texto. Sobre el ritmo y el tempo correctos. Sobre las notas correctas y todas las notas. El tercer capítulo se dedica a los aspectos sobre la comprensión y claridad de la interpretación, y la transmisión del carácter de la obra. El cuarto capítulo se dedica a los diferentes señalamientos de A. Rubinstein sobre la melodía, el acompañamiento, y el fraseo. Por último, se relata en el quinto capítulo sobre las indicaciones de A. Rubinstein, en la interpretación

---

<sup>30</sup> VESSEL', E.: *Nekotorye iz priemov, ukazanij i zamečanij A. G. Rubinstein'a na urokach v ego fortepiannom klasse v S-peterburgskoj konservatorii*. SPb., 1901.

<sup>31</sup> DROUCKER, S.: *Erinnerungen an Anton Rubinstein. Bemerkungen, Andeutungen und Besprechungen in seiner Klasse in St.-Petersbourger Konservatorium*. Leipzig, 1904.

<sup>32</sup> BARENBOIM, L.: «E. Vessel', S. Droucker. Zamečanja i ukazanja A. Rubinstein'a na ego urokach v fortepiannom klasse Peterburgskoj konservatorii.» en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein'a*. op. cit., pp. 60-80.

de los alumnos de los preludios de Chopin. Como ejemplo, citamos un fragmento del tercer capítulo sobre la claridad de la interpretación y el carácter de la obra:

«— ¡No corra! ¿A dónde se apresura? — dijo Rubinstein a una alumna que tocaba el Presto de la segunda Ballade de Chopin. — No se puede amontonar sin sentido unos sonidos sobre otros, ya que es imposible entenderlo. Es necesario tocar de tal manera que todo sea lógico y claro... Usted no se deja el tiempo suficiente, no alcanza a entender que es lo que pasa. — ¿Qué pasa aquí? ¿Es una lucha? Entonces luche. ¿Y aquí es una súplica? ¡Entonces suplique!...“Usted no se deja el tiempo suficiente para entender...” — estas palabras A. Rubinstein las repetía varias veces. — Es necesario darse cuenta del carácter de la obra musical, y tratar de transmitir el carácter adecuado y su touché. Hay que escucharse a sí mismo y acostumbrarse a buscar los distintos matices de las sonoridades.»<sup>33</sup>

El último testimonio que citaremos sobre la práctica pedagógica de A. Rubinstein, pertenece a Josef Hofmann, su último y más brillante discípulo. Las páginas que dedica Hofmann a las clases de Rubinstein, son parte de su obra sobre la técnica pianística, publicada en 1908 bajo el título: *Piano Playing*.<sup>34</sup> En el capítulo *Cómo me enseñó a tocar Rubinstein*,<sup>35</sup> J. Hofmann describe en forma clara y concisa el método y el carácter del trabajo pedagógico de Rubinstein. Hofmann escribe:

«Inicié con Rubinstein a la edad de dieciséis años y me retiré a los dieciocho. Después estudié solo; si, ¿y a quien más acudir después de Rubinstein? El único especie de método de su enseñanza era tal, que cualquier otro maestro me parecía un colegial pedante. Rubinstein escogió el método de la enseñanza indirecta por medio de comparaciones sugeridas, y solamente en muy raras ocasiones, se refería a cuestiones musicales en el sentido estricto de la palabra. De esta manera él trataba de despertar en

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>34</sup> HOFMANN, J.: *Piano Playing*. New York, 1908/R *Piano Playing. Piano Questions Answered by Josef Hofmann*. Th. Pressler, Philadelphia, 1920/ Dover, New York, 1976 (trad. rus. G. Pavlov. HOFMANN, J.: *Fortep'jannaja igra. Otvetj na voprosy o fortep'jannoj igre*. Gos. Muz. Izd. Moskva, 1961/ Moskva, Klassika-XXI, 2007)

<sup>35</sup> HOFMANN, J.: «Kak Rubinstein učil menja igrat'» en: *Fortep'jannaja igra*. op. cit., pp. 39-44 (publicado parcialmente en: BARENBOIM, L., ed. *Na urokach Antona Rubinstein'a*. op. cit., pp. 84-89; y, ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., pp. 182-83).

mí el sentido concreto-musical, como un paralelo a sus generalizaciones, y al mismo tiempo, proteger mi individualidad musical.»<sup>36</sup>

J. Hofmann afirma que Rubinstein nunca tocaba en clase. Únicamente hablaba, y Hofmann traducía sus ideas al lenguaje de la música y la interpretación musical. En clase Rubinstein era sumamente caprichoso, y frecuentemente con entusiasmo determinaba una idea musical, para al siguiente día, preferir otra distinta.

«Sin embargo siempre había lógica en su arte, y aunque le gustaba tirar al blanco desde distintos puntos, caía casi siempre en el mismo centro. Es por eso que él en ocasiones no me permitía llevarle a la clase ciertas obra más de una vez.»<sup>37</sup>

También podía olvidar lo que había dicho en la clase anterior, para dibujar en la siguiente, un cuadro completamente distinto de la concepción musical anterior. Para las clases, J. Hofmann viajaba cada dos semanas de Berlín a Dresden, al *Hotel de l'Europe*, en donde se alojaba Rubinstein. J. Hofmann relata cómo eran estas visitas, y describe en parte como se realizaban algunas clases.

«Mientras tocaba, Rubinstein permanecía en su mesa siguiendo la interpretación por las notas. Siempre obligaba a traer consigo las partituras, insistiendo que debería tocar todo exactamente así como estaba escrito! Con los ojos clavados en la partitura, Rubinstein seguía cada nota de mi ejecución. Sin duda era un pedante, un formal, y como si esto pareciera algo increíble, sobre todo si ponía atención en la libertad que el mismo se permitía al tocar la misma obra! En una ocasión yo modestamente le señalé sobre esta aparente paradoja; él contestó: “Cuando sea de mi edad, puede actuar como yo, — si es que puede”.»<sup>38</sup>

Como ya hemos dicho, A. Rubinstein nunca tocaba las obras que se estudiaban en clase. Él explicaba y analizaba todo lo que en su opinión el joven alumno debía saber. Pero al hacer esto, Rubinstein propiciaba la independencia, ya que al explicar, el éxito del alumno se convertía en su propio e indiscutible logro.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, [BARENBOIM] p. 84.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 85 (v. *infra*, Cap. XI, *Heinrich G. Neuhaus en Clase*, p. 390, cita 40)

«De esta manera yo aprendí de Rubinstein a comprender aquella importante verdad, de que la concepción sonora instigada por la interpretación ajena produce en nosotros impresiones pasajeras, éstas llegan y se van, mientras que la concepción creada independientemente se queda y se conserva como propia. / Ahora, cuando vuelvo hacia atrás en los días de mis clases con Rubinstein, veo que no es lo que me haya enseñado, sino lo que yo he aprendido de él. Él no fue un maestro en el sentido común de la palabra. Él me señaló la cúspide desde la cual se abría una hermosa vista, pero cómo yo escale hacia ella es asunto mío: a él esto no le correspondía. “¡Toque aunque sea con la nariz!...” — Si, ¿pero si yo la lastimo hasta sangrar, de donde tomo el pañuelo metafórico? De mi imaginación! — Y él estaba en lo cierto.»<sup>39</sup>

Al aplicar este método, Rubinstein propiciaba el desarrollo de la originalidad del pensamiento en el alumno, y revelaba toda la intensidad en la percepción de la que éste fuese capaz. Quien logra con su propio trabajo e inteligencia el punto deseado, — afirma Hofmann, — obtiene la seguridad en sus propias fuerzas, y puede siempre encontrar de nuevo el camino.

«Recuerdo que Rubinstein me dijo en una ocasión: “¿Usted sabe porqué la ejecución pianística es tan difícil? Porque ésta esconde en sí el peligro de convertirse, ya sea en un afectado, ya sea en un amanerado; y si se logra felizmente aminorar ambas trampas, ante nosotros surge entonces un nuevo peligro — resultar ¡seco! La verdad se encuentra entre estas tres ¡desgracias!»<sup>40</sup>

## §

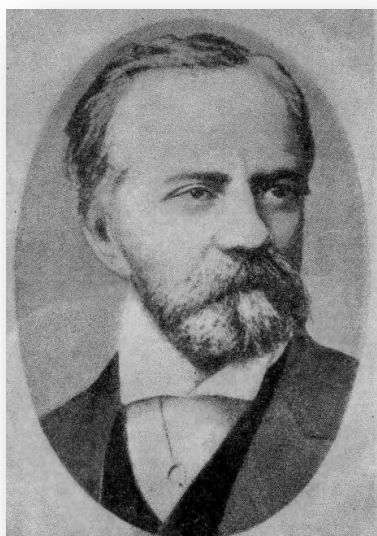
---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 88.

## Teodor Leszetycki en Rusia, y su Escuela Pianística.

Teodor Leszetycki <sup>41</sup> ha sido uno de los más célebres maestros de piano del siglo XIX. Varias de las más grandes figuras del pianismo en el siglo XX fueron sus discípulos. En una gira de conciertos en 1852 llegó a Rusia. Tocó ante el Zar Nikolaj I. En 1858 fue nombrado inspector musical del Instituto *Smol'nyj*. Bajo su dirección artística, la gran duquesa Elena Pavlovna patrocinó la fundación del conservatorio de St. Peterburg en 1862, y fue nombrado director del departamento de piano del conservatorio, en donde permaneció hasta 1878.



Su actividad pedagógica en Rusia fue muy importante. Entre sus más destacados discípulos en Rusia se encuentran: Vladimir Puchal'skij, Fan-Arc, Vasilji Safonov, E. Pankiewicz, y Anna Esipova, con quien contrajo matrimonio en 1878. En ese mismo año, T. Leszetycki se muda a Viena. Esta fue la época de su mayor celebridad como maestro de piano. Con él estudiaron muchos pianistas célebres, como: I. Paderewski, M. Horszowski, A. Schnabel, I. Vengerova, O.

Gabrilovič, I. Friedman, G. Halston, P. Wittgenstein, S. Majkapar, entre otros.

Desde el arribo de T. Leszetycki a St. Peterburg en 1852, la prensa local publicó las reseñas de sus conciertos, que nos dan un testimonio fiel de sus cualidades pianísticas. En 1868 la crítica musical escribe:

---

<sup>41</sup> Teodor Leszetycki (1830-1915) — Pianista, pedagogo y compositor polaco. Nace el 10 de julio de 1830 en Lancut cerca de Cracovia. Debutó a la edad de nueve años en Lemberg (Lvov, Ucrania) tocando el *Concertino* de Carl Czerny bajo la dirección de Franz Xavier Mozart. Fue discípulo de Czerny en Viena. En 1852 viajó a St. Peterburg, en donde permaneció hasta 1878. Ese mismo año viaja a Viena en donde alcanza la celebridad pedagógica. Muere el 2 de noviembre de 1915. Cfr. ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., pp. 190-99; METHUEN-CAMPBELL, J.: «Leschetizky, Theodor [Leszetycki, Teodor]» *Grove Music Online*.

«...él en gran medida domina la gracia, el sentimiento y la ligereza, y al mismo tiempo, con fuego artístico y energía. Es encantador cuando en el salón interpreta piezas espirituales, llenas de ensueño y sentimiento, y se equipara con los grandes artistas en concierto, interpretando grandes creaciones vivas.»<sup>42</sup>

Cinco años después, la crítica escribe:

«Todos conocen la excelente interpretación del señor Leszetycki, la elaboración extraordinaria e irreprochable de su técnica, la determinación rítmica, el gusto fino, la madurez, y además, la atracción directa de su interpretación. (Lástima que el señor Leszetycki no pueda liberarse del hábito de atacar el instrumento en el *forte* con demasiada aspereza nerviosa, de la cual el sonido del instrumento recibe muchas veces un carácter estridente).»<sup>43</sup>

Los testimonios de la actividad pedagógica de Leszetycki en Rusia son de género diverso. En 1874 se publicó una noticia en prensa sobre dos de sus discípulos que egresaban del conservatorio de St. Peterburg, los pianistas Klimov y V. Puchal'skij.

«El jueves 16 de mayo fue el último examen de los alumnos que egresan, del célebre maestro F. O. Leszetycki. Los exámenes de este profesor siempre son de enorme interés, y en este año sobre todo, porque entre los que terminan el curso se encuentran dos muy talentosos pianista, los señores Klimov y Puchal'skij... El señor Puchal'skij es un buen pianista; gran técnica y una meditada interpretación. Su ejecución se podría calificar como acabada. Interpretó maravillosamente el primer movimiento del concierto en G-Dur de Beethoven, y con gran brillo la espectacular cadencia de A. Rubinstein. Además, el señor Puchal'skij tocó el último movimiento del cuarteto de R. Schumann. El señor Puchal'skij le hace honor a su célebre profesor. El señor Klimov ya es ahora un conocido pianista. Su notable gran tono, una brillante técnica, sensatez y elegancia — he aquí las cualidades distintivas de su ejecución.»<sup>44</sup>

Al inicio el siglo XX, cuando su escuela pianística había obtenido la fama, ésta se caracterizaba básicamente por su virtuosismo, brillantez, velocidad, poderosa

<sup>42</sup> A. B. Muzykal'nyj Svet. № 8, 1868. Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., p. 193.

<sup>43</sup> FOMINCYN. A.: *Muzykal'nyj listok*. № 4, 1873. Citado *ibidem*.

<sup>44</sup> B.: *Muzykal'nyj listok*. № 24, 1874. Citado *ibid.*, p. 194.

rítmica, y claros efectos pianísticos. Sus principios básicamente fueron la gran libertad de los medios técnicos individuales, con el objeto de lograr la mayor riqueza del colorido sonoro.<sup>45</sup> En el aspecto artístico de la obra, Leszetycki lograba su realización analizando la partitura sin el instrumento, y no con la constante repetición de los dedos. Aún después de abandonar St. Peterburg en 1878, la celebridad pedagógica de Leszetycki tenía eco en la crítica musical rusa. En 1910 se publicó un artículo sobre su método pianístico, en el que se afirmaba:

«En que consiste el método o “la escuela de Leszetycki”, nadie se lo dirá con claridad. Incluso existe el riesgo de escuchar a veces dos respuestas opuestas a esta pregunta. El hecho, al parecer, no se encuentra en el sistema. Y Leszetycki en realidad nunca “sistematizó” su propio sistema. Esto lo hicieron sus asistentes — Malwine Brée, Marie Prentner, y Marie Unschuld, que impusieron a los alumnos este sistema y que... Leszetycki no pudo notar. Ya que él, además del método, tiene algo más, que está presente sólo en los grandes artistas: esto es el saber individualizar, es decir, adivinar el carácter del talento que se descubre ante él, y adivinar al mismo tiempo un sistema, con el cual este talento pueda desarrollarse plenamente.»<sup>46</sup>

A. Potocka, en su obra *Theodor Leschetizky*, también afirma que gran parte de lo dicho y escrito sobre el “método” de Leszetycki, fue hecho sin su consentimiento.

«En sus propias palabras: “Para la descripción de este método se necesita no más de media página, pero se necesita todo un tomo para explicarlo”. En lo que respecta a la posición de las manos, no hay en éste nada especial que lo distinga de la práctica acostumbrada del virtuosismo contemporáneo — la muñeca bastante baja y flexible, los nudillos altos, los dedos encorvados con las puntas duras, el pulgar ligero y una minuciosa preparación preliminar de todos los sonidos por separado, octavas, acordes, etc.»<sup>47</sup>

---

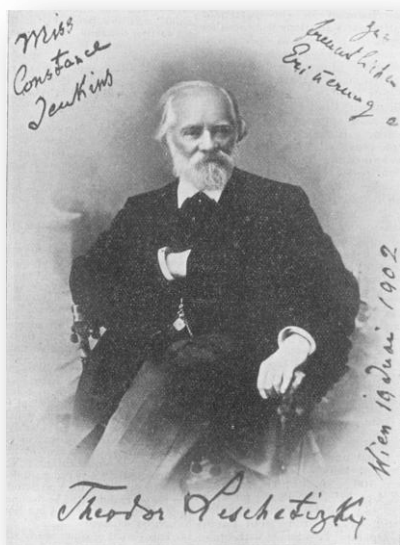
<sup>45</sup> Cfr. POTOCKA, A.: *Theodor Leschetizky*. New York, 1903.

<sup>46</sup> V. «Fed. Ivan. [?] Leszetyckij» *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*. № 38, 1910. Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., p. 194. La sistematización de la escuela de Leszetycki por sus asistentes, a las que se refiere el autor del artículo, se manifiesta en las siguientes obras: UNSCHULD von Melasfeld, M.: *Die Hand des Pianisten*. Leipzig, 1901; BRÉE, M.: *Die Grundlage der Methode Leschetizky*. Mainz, 1902; y PRENTNER, M.: *Die Leschetizky Methode*. London, 1903 [Ing. y alem.], también publicado como: *The modern Pianist/Der moderne Pianist*. Philadelphia, 1903.

<sup>47</sup> POTOCKA, A.: *Theodor Leschetizky*. op. cit., p. 294.

A. Potocka afirma que lo específico y la superioridad de su enseñanza, se basaba en la absoluta disciplina, la concentración, y el esfuerzo constante hacia el objetivo deseado. Leszetycki exigía y lograba de cada alumno, el minucioso cumplimiento de los detalles.

«El valor del método de Leschetizky no es más que procurar el estudio de cada individualidad, el respeto hacia ésta, el conocimiento intuitivo de los defectos de cada alumno, y la correcta aplicación de los medios disponibles para su corrección...En todos los alumnos él reconoce y acepta lo bueno, y trata de desarrollar y señalar su correspondiente esfera de acción; y considerando, sin embargo, que en el reconocimiento de las posibilidades se encuentra en gran medida la fuerza, él no cede ante el deber de señalar sin misericordia, a cada uno su límite.»<sup>48</sup>



Pero el testimonio más directo de la práctica pedagógica de Leszetycki, básicamente lo tenemos en la obra del pianista ruso Samuil M. Majkapar, discípulo del pianista italiano Beniamino Cesi del conservatorio de St. Peterburg. En 1893 S. Majkapar se gradúa del conservatorio, y en ese mismo año viaja a Viena para estudiar con T. Leszetycki. En el quinto capítulo de su obra titulada: *Los Años de Estudio*,<sup>49</sup> S. Majkapar lo dedica a sus cuatro años de estudio con Leszetycki. El

capítulo está dividido en una introducción y ocho párrafos, cada uno dedicado a un aspecto de sus estudios. La primera parte trata sobre, *El Periodo Propedéutico*. Cuatro meses de trabajo técnico con la asistente de Leszetycki Maria Prentner. La segunda parte se titula: *El primer periodo de mis clases con el mismo Leszetyckij*. Le sigue *El segundo periodo de clases con Leszetycki*. El cuarto párrafo se titula: *Mis*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 295-96.

<sup>49</sup> MAJKAPAR, S.: *Gody učenija*. Moskva — Leningrad «Iskusstvo» 1938.



*compañeros de clase con Leszetycki. Le sigue: Mis conocidos y encuentros con otros grandes pianistas, discípulos de Leszetycki. La sexta parte se dedica a, Algunos consejos de Leszetycki aún no mostrados antes, de los recuerdos de mis clases con él. La séptima parte se titula: El final de mis estudios con Leszetycki. Y en la última parte, se exponen las Conclusiones del trabajo bajo la dirección de Leszetycki. En la introducción del quinto capítulo, S. Majkapar escribe:*

«...llegué a Viena, y por primera vez estuve con Leszetycki, toqué para él el preludio y fuga de Bach y el 1<sup>er</sup> Scherzo de Chopin. Habiéndome escuchado, me dijo: “Usted toca bien y con buen cuidado. Pero su ejecución se parece a un buen grabado. La ejecución contemporánea del piano es como un cuadro pintado con pinturas de aceite. Esto es lo que le falta a su ejecución”. “Usted necesita reelaborar su técnica, — agregó. Pero yo no me ocupo ahora de esto. Vaya con mi asistente — Marie Prentner, y cuando termine el trabajo con ella, venga por su primera clase”. Además de Marie Prentner, Leszetycki tenía en ese entonces otra asistente — Malwine Brée, con quien estudió en su infancia el célebre pianista Artur Schnabel.»<sup>50</sup>

Los cuatro meses de trabajo técnico con la asistente Marie Prentner, Majkapar los define como el periodo más difícil y desolado de su vida. M. Prentner exageraba en mucho los ejercicios y los medios técnicos de Leszetycki.

«En las clases me colocaba unos carretes entre los dedos, que provocaban una gran tensión en los músculos de los dedos y en toda la mano, y como resultado, con gran trabajo lograba los más sencillos giros técnicos. Me mantuvo por mucho tiempo en las escalas y arpegios, hasta que finalmente pasamos a tres estudios de Czerny.»<sup>51</sup>

Al inicio de las clases con el mismo Leszetycki, Majkapar debía tocar exclusivamente música de salón. «“En estas piezas, me decía, — usted aprenderá a dominar los distintos colores pianísticos, sin distraerse con el contenido de la música”.»<sup>52</sup> Ya en el segundo periodo de clases, cuando Leszetycki trabajaba detalladamente con él en una sonata de Schubert, Majkapar relata que su idea se

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 166.

centraba en la interpretación en público. Ésta exige un acercamiento distinto.

«El orador que se presenta ante la masa, habla de otra manera que en su casa tomando el té. Al prepararse para la presentación en público, debe tener en cuenta todo el tiempo al escucha. Esto le obliga a concentrarse todo el tiempo en la atención del público en sus palabras, hablar claro y convincente para que el sentido de sus palabras llegue realmente al escucha. Cuando Leszetycki veía que la interpretación del alumno no era interesante y no llegaba al auditorio, él frecuentemente pronunciaba su expresión favorita: “Das ist für die Katz” (“Esto es para el gato”, es decir, nadie lo necesita).»<sup>53</sup>

Por otra parte, en cuanto a los señalamientos sobre la rítmica, Leszetycki se distinguía por su extraordinaria riqueza artística. El ritmo métrico-escolástico es sustituido por un ritmo artístico verdaderamente libre.

«” ¿Usted ha oído, — me decía el profesor en una de sus clases, — como cantan en la ópera los cantantes italianos? Ellos cantan completamente libre en el ritmo. Si una nota especialmente les resulta bien, entonces la alargan tanto como quieren (hacen un gran calderón), alargan exageradamente el final de las frases para hacer un bello *diminuendo*, hacen grandes *crescendos*, ya apresuran, ya retrasan el tempo, también tanto como lo piensan en un lugar determinado. Todo esto junto produce una impresión exagerada en su expresión. Yo llamo a esto una manera amplia, e incluso un exagerado fraseo italiano. Trabaje sobre los pasajes precisamente de esta manera. Tome como base un tempo muy lento, y trate de sentir hasta el final cada pequeña parte del pasaje, como si interpretara una melodía lenta y amplia. Después de esto, cuando empiece a tocar el pasaje en el tempo rápido original, de todos estos matices exagerados quedará sólo una pequeña capa, y todo el pasaje recibe no solamente un acabado artístico, sino también técnico”»<sup>54</sup>

De esta manera, Leszetycki aconsejaba estudiar el fraseo de dos maneras. Por una parte, conscientemente relacionar la fuerza de los sonidos en las frases musicales, y por el otro, enriquecer su propio bagaje artístico por medio de los modelos interpretativos del canto. La diversidad de los colores sonoros depende de la

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 171.

diversidad de los medios técnicos de producción sonora del instrumento.

«Ponga aquí los cinco dedos, parado en lo alto sobre ellos, y usted logra aquella fuerza y aquel color sonoro que exige este lugar”. “ Coloque suavemente sobre las teclas negras el meñique extendido, y usted obtiene el suave *pianissimo* exigido”. “Mientras más fuerte debe de sonar un acorde, más fuerte deberá ser la musculatura de la mano en el momento del golpe. La fuerza de resistencia debe corresponder con la fuerza del golpe.»<sup>55</sup>

Una de las particularidades del método de trabajo de Leszetycki, consistía en exigir al alumno no sólo la búsqueda independiente de los medios de superación de las dificultades técnicas, sino también de las tareas artísticas.

«Muchos estudiantes inexpertos no hacen descansos en el trabajo, y por largo tiempo tocan al piano, creyendo que de esta manera lograrán grandes resultados, — decía Leszetycki en una de sus clases. — Por cierto, ningún pintor así trabaja. ¿Acaso han visto que el artista al dibujar un cuadro de pinceladas sin descanso? Habiendo hecho una pincelada se retira del cuadro, y observa de lejos que es lo que ha pintado. Sólo después de haber hecho una pausa, en la cual critica el resultado, él continúa con su trabajo. Así deben de trabajar. No toquen sin pausas. Al tocar el fragmento dado escuchando atentamente su interpretación, hagan una pequeña pausa en la que recuerden cómo han tocado, y critiquen el resultado obtenido. [...] Siempre trabajen con la ayuda del oído, y trabajen críticamente.»<sup>56</sup>

Las conclusiones de Majkapar sobre la escuela pianística de Leszetycki, consisten básicamente en dos puntos. Por una parte, la búsqueda independiente de los aspectos técnicos y artísticos de la interpretación pianística. Y por la otra, el desarrollo del análisis consciente y crítico de la interpretación, hasta en los más mínimos detalles.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 172-73.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 175.

## Anna Nikolaevna Esipova, y su Escuela Pianística

Anna N. Esipova fue una de las más destacadas discípulas de T. Leszetycki en Rusia. Nace el 31 de enero/ 12 de febrero de 1851 en St. Peterburg. Inició su actividad concertística a los 17 años. Por más de veinte años viajó dando conciertos en la mayor parte de las grandes ciudades de Europa, y Norteamérica. Muere el 5 de agosto de 1914. De 1893 hasta su muerte, fue profesora de piano del conservatorio de St. Peterburg. Entre sus alumnos se destacan: el compositor Sergej Prokof'ev; y los pianistas A. Borovskij, y L. Kreutzer.



En 1864, a dos años de haberse creado el conservatorio de St. Peterburg, Anna N. Esipova ingresa a la clase del pianista A. Villoing. En la primavera de 1865 ingresa a la clase del pianista K. K. Fan-Arc, profesor adjunto de T. Leszetycki, y en diciembre de ese mismo año, a la clase del mismo Leszetycki, con el que se graduó en 1870. Aún siendo estudiante del conservatorio, el 22 de noviembre de 1869, A. Esipova se presentó como solista de los conciertos de la *Sociedad Musical Rusa*, con el cuarto concierto para

piano de Beethoven, bajo la dirección de E. Napravnik. Con la brillante interpretación de este concierto, A. Esipova conquistó una posición entre los pianistas rusos de la época. El éxito de Esipova fue creciendo año con año. De 1870 a 1892, A. Esipova lleva una intensa actividad concertística con un enorme repertorio, tocando en 180 ciudades de Europa y Norteamérica.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Cfr. BERKMAN, T.: *A. N. Esipova. Žizn', dejatel'nost' i pedagogičeskie principy*. Gos. Muz. Izd. M, L., 1948; BERTENSON, N.: *Anna Nikolaevna Esipova. Očerki žizni i dejatel'nosti*. Gos. Muz. Izd. L., 1960.

El musicólogo K. Karatygin afirma que el factor decisivo en la fama mundial de A. Esipova como pianista, no fue la enorme cantidad de conciertos que tocó en Europa y Norteamérica, sino la creatividad viva e irrepetible de su interpretación.

«...la viva e individual creación presente en la interpretación de la pianista, la unión del brillo artístico con la fina y noble poesía que trasmite, con el profundo sentido de la medida artística, con el instinto de la verdad artística, con la elegancia y el irreprochable noble gusto, y finalmente, el desinteresado desarrollo perfecto de todos los elementos mecánicos superfluos de la ejecución que no se encuentran tan frecuentemente en el mundo del arte. En general, el fenómeno de la feminidad con su tendencia hacia la elegancia, la gracia, el ímpetu, pero de suave pasión del ensueño romántico en la individualidad artística de Esipova, sin lugar a dudas predominada sobre su inhabitual tendencia hacia la fuerza y el fuego masculino. Pero aquel gusto interno sin equívocos, aquella intuición psicológica en la búsqueda segura de los matices dados en la música, la velocidad, la fuerza, la expresión, inevitablemente protegieron a la talentosa artista del posible renacimiento de lo femenino en la sensibilidad femenina, del lloriqueo o la histeria, y además, aquellas directrices emocionales de Esipova, le permitieron interpretar con gran inspiración masculina, al más masculino de los compositores — Beethoven, que con tanta fortuna encontró la ilusión del fuego volcánico y el poder titánico, y que alcanzaron impresiones casi de ejecución masculina.»<sup>58</sup>

En 1878 Anna Esipova contrae matrimonio con su ex-profesor T. Leszetycki, y en ese mismo año se van a vivir a Viena. Catorce años después, A. Esipova se divorcia de Leszetycki, y regresa a Rusia. A partir del otoño de 1893 inicia sus clases de piano en el conservatorio de St. Peterburg. En muy poco tiempo obtuvo una gran autoridad en el conservatorio, basada en su reputación artística y en su gran talento pedagógico. Estudiantes de todas partes de Rusia aspiraban entrar a su clase. Del extranjero venían pianistas de París, Leipzig y Viena. Los principios asimilados en la escuela de Leszetycki, Esipova los supo unir a los resultados del análisis de su propia experiencia interpretativa, en un completo y productivo

---

<sup>58</sup> KARATYGIN, K.: «Pamjati A. N. Esipovoj» *Žizn' iskusstva*, № 36, 1924, pp. 5-6.

método pedagógico pianístico. Así mismo, Esipova era una artista de búsquedas, de una constante renovación de finos medios pedagógicos, destinados a la individualidad y las particularidades artísticas de cada alumno.

Entre 1903 y 1905, A. Esipova escribió una obra inconclusa e inédita sobre la técnica pianística. El manuscrito es un borrador que consiste de sustanciosas anotaciones previas, y constituye un material muy interesante para la valoración y análisis de sus principios metodológicos. El trabajo es titulado: *Escuela pianística de A. N. Esipova*,<sup>59</sup> seguido de un epígrafe que dice “Sempre avanti”, y dedicado a E. I. Il’ina, discípula favorita de A. Esipova. Estas anotaciones abarcan una serie de cuestiones fundamentales de la metódica pianística: 1) La posición del cuerpo, los brazos y los dedos; 2) Las escalas; 3) Los acordes y arpeggios; 4) Terceras y octavas; 5) Los adornos; 6) *Legato y staccato*; 7) La melodía; 8) La dinámica y el movimiento; y 9) El pedal. Además, las anotaciones contienen ideas sobre el trabajo independiente de las obras, sobre la interpretación artística, y sobre la relación hacia el instrumento. En sus señalamientos, A. Esipova ofrece ejemplos musicales, y da una serie de ejercicios para la asimilación de los medios técnicos. En una breve introducción, Esipova determina el objetivo y las tareas de su trabajo:

«Esta guía se dirige a las personas que ya dominan algo de técnica, y para los que inician, ésta no es deseable. Su objetivo es ayudar a mis alumnos que ingresan al conservatorio con medios y posición de las manos completamente contrarios a mis exigencias, y que no puedo cambiar en clase al enseñar sólo en los cursos superiores, es decir, trabajando sobre los aspectos artísticos de la literatura pianística. Trataré de manera breve y lo más posiblemente claro expresar mis exigencias, con la esperanza de que las entenderán y asimilarán los que deseen estudiar por mi método.»<sup>60</sup>

En opinión de A. Esipova, todo el trabajo del pianista debe ser en grado sumo consciente. Es primordial darse cuenta de lo que se interpreta, estudiar el texto

---

<sup>59</sup> Citamos el contenido del manuscrito de la obra de T. Berkman: *A. N. Esipova. Žizn', dejatel'nost' i pedagogičeskie principy*. op. cit. Berkman no indica la procedencia o el lugar en donde se encuentra el manuscrito.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 65.

detalladamente, y profundizar en todas las indicaciones del autor. Lo importante es trabajar meditadamente, y no mecánicamente, automáticamente, repitiendo una y otra vez el mismo lugar cien veces. Al estudiar,...

«...es necesario todo el tiempo escucharse para juzgar claramente sobre el sonido, los matices y el pedal [...] Al momento de tocar, todo el tiempo escúchense, como si escucharan una ejecución ajena y así criticarla.» [*Ibíd.*, p. 69.]

Además de subordinar la técnica a los objetivos artísticos, A. Esipova le daba mucha importancia al pulido y perfeccionamiento de los medios técnicos. Para esto es necesario trabajar sobre los ejercicios y lograr una exactitud intachable. Entrenarse especialmente en los trinos, octavas, acordes, y sobre todo en las dobles notas. Pero lo más importante es no olvidar en ningún momento el...

«...tono cantáble, es decir, lo que el piano no debe ser, un instrumento de percusión. No forzar el sonido, no “martillar”, y aunque en realidad el piano es un instrumento percutido, su bella sonoridad depende del touché aterciopelado.» [*Ibíd.*, p. 70.]

Después de la parte introductoria de sus anotaciones, Esipova pasa a la cuestión de la postura al piano y la posición de los brazos y manos. Todo movimiento de las manos debe ser libre. Antes de producir cualquier sonido del piano, es importante tener la sensación de libertad en todo el brazo, desde el hombro hasta la punta de los dedos. La posición del brazo sobre el teclado debe ser “natural”. La muñeca debe encontrarse al nivel de los codos, y los dedos se deben mantenerse un poco...

«...encorvados en la última articulación, pero no retorcidos. La posición de la palma de la mano sobre el teclado debe ser tal, como si la mano tomara una pelota. En francés esto se puede decir “la main voutée”, es decir, la mano arqueada.» [*Ibíd.*, p. 71.]

La elasticidad de la muñeca es una condición básica para el legato.

«La elasticidad yo considero que es aquel estado de la muñeca, cuando ante la flexibilidad de los dedos, ésta puede moverse hacia arriba y hacia abajo. La muñeca debe ser elástica durante los ejercicios de los dedos, no tensa, y los dedos sólo se levantan y bajan; [además] los dedos no deben bajarse de lado o plano, sino

perpendicularmente, como martinete. Esta regla no se aplica al primer dedo, que se baja encorvado y de lado.» [*Ibid.*, p. 73.]

Al producir el sonido, no es tan importante la cantidad del movimiento del dedo, como la dirección y exactitud del golpe. El dedo debe ser dirigido al bajar, “preparado”, “levantado”. El golpe sobre la tecla debe ser con la yema del dedo, y deberá estar dirigida al lugar determinado de la tecla. Todos los dedos deberán ser independientes e iguales en fuerza. Por eso es necesario ejercitar los dedos más débiles. Las anotaciones preliminares de Esipova, contienen además muchos ejercicios diseñados especialmente para cada necesidad técnica. Para cada uno de los dedos; para los dedos débiles en escalas; para los acordes; arpeggios; terceras, sextas y octavas; trinos; trémolos; grupettos; mordentes; staccato; portamento; acentos; etc. También contiene ejemplos musicales para la exposición de todas las dificultades técnicas, para la pedalización, y para una diversidad de problemas interpretativos relacionados con la métrica y el tempo. Los ejemplos son pequeños fragmentos tomados de las obras de Chopin, Liszt, Čajkovskij, y Beethoven.

Todas estas anotaciones, o bocetos de su escuela pianística, A. Esipova no las llegó a concluir. Por el testimonio de su discípula, N. N. Poznjakovskaja, sabemos que esto fue intencional.

«Me parece que Anna Nikolaevna no aspiraba a terminar su trabajo. En mi presencia varias ocasiones, como respuesta al insistente deseo de que pronto se publicara su “Escuela”, decía: “Mi escuela está viva, y el día que salga de la imprenta se muere, se osifica. Esto yo no lo quiero”. Estoy segura de que Esipova dejó de escribir, porque al fijar de una vez y para siempre sus medios que se aplicaban flexiblemente en el trabajo práctico, y que constantemente se perfeccionaba, significaba para ella detenerse, sacarlos del límite de sus logros, y detenerse ella no podía. El epígrafe de su “escuela pianística” — “Sempre avanti” — era en esencia, el lema de toda su actividad creativa...»<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> POZNJAKOVSKAJA, N.: *O nekotorych ispolnitel'skich i pedagogičeskich principach školy A. N. Esipovoj*. Naučno-metodičeskie zapisi Ural'skoj gos. konservatorii, vyp. I, Sverdlovsk, 1957, p. 88.



## Moskovskaja Konservatorija

A sólo cuatro años de haber sido fundado el primer conservatorio de Rusia, en 1866 inicia sus actividades el conservatorio de Moscú. En diciembre de 1865 se emitió el permiso oficial a la *Sociedad Musical Rusa* RMO, para abrir un segundo conservatorio. Dos meses más tarde, en febrero de 1866 se confirma al joven pianista Nikolaj G. Rubinstein (hermano menor del pianista Anton Rubinstein), al puesto de dirección del conservatorio.



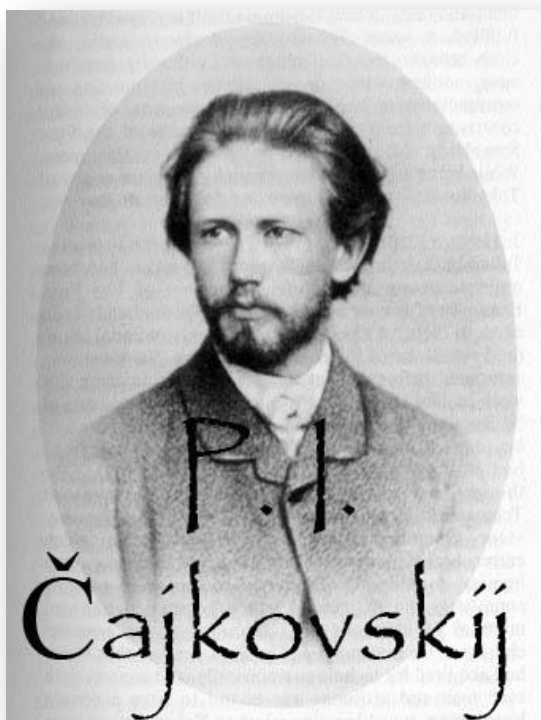
El conservatorio se instala por primera vez en el palacio Čerkasovaja, ubicado en la esquina de Vozdviženka y Arbatskij. En la ceremonia de inauguración el 1º de septiembre de ese mismo año, y después de un breve discurso de Nikolaj Rubinstein, se improvisó un pequeño concierto en el que participaron el mismo Rubinstein,

el violoncellista Bernhard Kosmann, el violinista Ferdinand Laub, el pianista Josef Wienjawschik, y el compositor Pëtr I. Čajkovskij, quien tocó al piano la obertura de la ópera *Ruslan y Ljudmila* de M. Glinka.<sup>62</sup>

En 1870 la sede del conservatorio se establece en el antiguo palacio de la princesa Ekaterina Daškova, construido hacia el final del siglo XVIII. En 1898 se inaugura la pequeña sala de conciertos *Malyj zal*, y en 1901 la sala grande, *Bol'soj zal*.

---

<sup>62</sup> Cfr. KAŠKIN, N.: *Pervoe dvadcatipjatiletie Moskovskoj konservatorii*. M., 1891.



En el aspecto artístico, el conservatorio de Moscú tenía mucho en común con el de St. Peterburg, ya que Nikolaj Rubinstein compartía las ideas de su hermano mayor en todas las cuestiones básicas de la formación musical. Para el inicio de las actividades del conservatorio, N. Rubinstein invitó a pianistas de primera clase, y en la medida de las posibilidades, a representantes de las distintas escuelas pianísticas. Entre los primeros pianistas invitados se

encuentran: el pianista ruso Aleksandr Dubuque, discípulo de John Field; el pianista austriaco Anton Door, discípulo de C. Czerny; el pianista polaco Josef Wienjaws kij, discípulo de P. Zimmermann y A. Marmontel en el conservatorio de París, y de F. Liszt en Weimar; y el pianista Eduard Langer (hijo del pianista alemán residente en Rusia — Leopold Langer) discípulo de Moscheles en el conservatorio de Leipzig.

Pero Nikolaj Rubinstein consideraba insuficiente la representación de las escuelas pianísticas en el cuerpo de profesores del conservatorio. Para eso, en 1868 invita, por recomendación de F. Liszt, al pianista alemán Karl Klindworthh, quien ganó muy pronto la reputación de un excelente maestro.

Los cursos de piano del conservatorio fueron al principio de seis años. En los primeros tres cursos, los alumnos estudiaban con los profesores asistentes, y en los tres últimos cursos con los profesores titulares.

Como ejemplo, citamos el programa del primer año de estudios de piano:

PROGRAMA DE ENSEÑANZA EN LAS CLASES DE PIANO DE LOS PROFESORES  
ASISTENTES DEL CONSERVATORIO, DISEÑADO POR EL CONSEJO DE PROFESORES

25 DE MARZO DE 1867

Programa del 1er año

Parte técnica

1) Enseñanza inicial. 2) Desarrollo del mecanismo de los dedos en cinco teclas. 3) Preparación de ejercicios para las escalas. 4) Escalas: a) mayores y menores (armónicas y melódicas) en todos los tonos, en movimiento paralelo por todo el teclado a dos manos en intervalo de octava, b) en movimiento contrario. 5) Escalas cromáticas por todo el teclado a dos manos, en movimiento paralelo y contrario. 6) Acordes en arpeggiados; de tónica y de dominante con inversiones en todos los tonos, en movimiento paralelo y contrario de ambas manos. 7) Ejercicios para el desarrollo de la muñeca.

Parte interpretativa

1) Estudios correspondientes a todo lo antes dicho, de autores como: Betini, Louis Köhler, Aloyse Schmidt, Czerny, Heller. 2) Piezas ligeras, no de salón sino clásicas, de autores como: Dussek, A. E. Müller, Moscheles, Hummel, Field, Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, Heller.

Examen del 1er año

Parte técnica

Los examinados deben tocar:

1. Escalas en dos modos del tono, designadas por el examinador, en todas las formas, como se indica en los puntos a, b.

2. Escala cromática.

3. Los arpeggios de la escala designada.

4. Ejecución de octavas y acordes con la muñeca.

Nota: Poner atención sobre las cualidades del golpe.

Nota: Cada estudiante se examina por separado.

Parte interpretativa

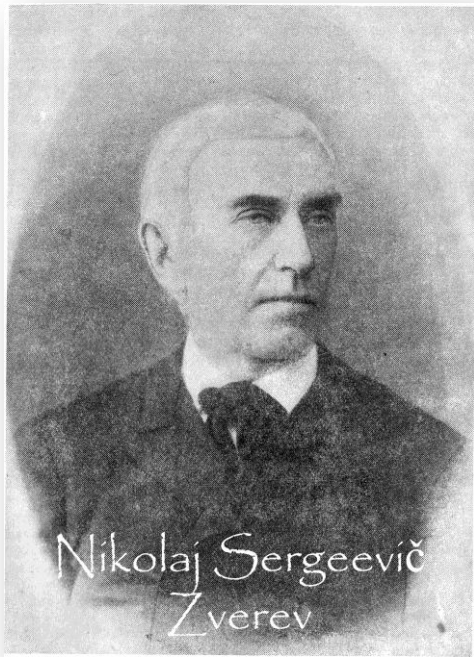
El examinador elige una de las piezas estudiadas. En esta se observará la exactitud del compás, la conducción de voces, las digitaciones correctas, y la ejecución de los matices indicados. [...] <sup>63</sup>

Con la idea de ofrecer buenos maestros para la etapa inicial del estudio del piano, en 1870 N. Rubinstein invita al pianista Nikolaj Zverev, como profesor asistente de los primeros tres cursos del conservatorio.

Nikolaj Sergeevič Zverev nace el 13 de marzo de 1832 en Volokolamskij. Fue discípulo de A. Dubuque en Moscú, y más tarde de A. Henselt en St. Peterburg. Llegó a ser uno de los más reconocidos maestros de piano para niños. Su escuela se distinguía por la libertad de los hábitos motrices adquiridos, y por la capacidad de sus alumnos en analizar el texto. Era un educador que aspiraba a formar personas rectas y músicos de amplia cultura. En 1883 se le nombra profesor de la

---

<sup>63</sup> RUBINSTEIN, N. / A. Door, A. Dubuque: «Programma prepodavanija v fortepiannyh klassach ad'junktov konservatorii, sostavlenaja sovetom professorov. 25 marta 1867 g.» Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., p. 84.



sección de pedagogía, y encargado de vigilar el estudio de todos los alumnos de piano del conservatorio. Muere en Moscú el 30 de septiembre de 1893. Con N. Zverev recibieron su formación musical inicial muchos grandes pianistas. Entre ellos Sergej Rachmaninov, Aleksandr Skrjabin, A. Ziloti, M. Persman, K. Igumnov, E. Berkman-Ščerbina, y otros. Su discípulo M. Presman, escribe sobre N. Zverev y sus clases:

«N. S. Zverev era para nosotros no solamente un maestro-educador, sino el más cercano amigo. Él no sólo pensaba en que deberíamos de tocar y trabajar bien, sino se preocupaba en crear las condiciones para el trabajo, y lo más importante, que sus resultados pudieran ser lo más productivos... Lo más valioso que nos enseñó, — fue: la postura de los brazos no sólo en su aspecto externo, sino en su aspecto interno.»<sup>64</sup>

Desde el inicio, N. Zverev enseñaba a sus jóvenes alumnos a interpretar la música.

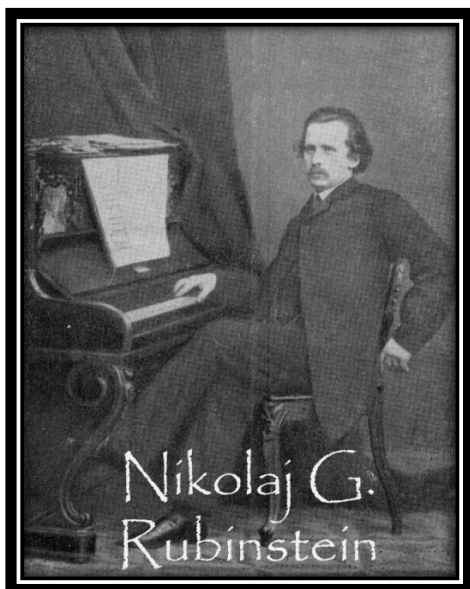


Tocar sin ritmo o sin matices era imposible en sus clases. Además, sabía interesar a los niños, llamando su atención con diversos materiales musicales. Era muy estricto y exigente, y llegar a su clase sin haber estudiado significaba ser expulsado.

<sup>64</sup> PRESMAN, M.: *Ugolok muzykal'noj Moskvy vos'midesjatyh godov. Pamjati professora Moskovskoj konservatorii N. S. Zvereva*. El manuscrito se encuentra en el archivo del Museo Estatal Central de la Cultura Musical im. M. I. Glinka, GCMMK. Publicado por primera vez en: APETJAN, Z., ed.: *Vospominanija o Rachmaninove*. Moskva «Muzyka» 1957/ 5ª 1988, t. I, pp. 146-204, citado en las pp. 149-150. El fragmento es citado también en: ALEKSEEV. *Russkie pianisty*. op. cit., p. 212.

«Rachmaninov, Maksimov y yo tocábamos el mismo concierto (de Field № 2 As-Dur), llegamos a la clase de Zverev en el conservatorio. Se sentó a tocar Rachmaninov. Al principio todo iba bien. De pronto ¡alto! — ¿Qué estás tocando? — grito Nikolaj Sergeevič, — ¡Toca este lugar de nuevo! — Rachmaninov repite. “¡De nuevo mientes! ¡Otra vez mal! ¡Lee en este lugar! — levantando la voz N. S. — ¡No, no es correcto!”. Finalmente fuera de sí, N. S. gritó muy fuerte: “¡Largo de aquí!”. En lugar de Rachmaninov se sentó al piano Maksimov.»<sup>65</sup>

### Nikolaj Grigor'evič Rubinstein



Nikolaj G. Rubinstein nace el 2/14 de junio de 1835 en Moscú. Al igual que su hermano mayor, Nikolaj Rubinstein estudió piano con su madre. De 1844 a 1846 estudió teoría musical con Siegfried Dehn, y piano con Theodor Kullak (discípulo de Czerny) en Berlín. Posteriormente estudió dos años más con A. Villoing en St. Peterburg. En 1855 se graduó de la Universidad de Moscú.

En 1860, bajo su iniciativa, se organizó la sección moscovita de la Sociedad Musical Rusa RMO. N. Rubinstein dirigió el conservatorio de Moscú desde su creación en 1866, hasta su muerte acaecida el 11 de marzo de 1881 en París. Así mismo, fue director de la RMO, presentándose como director de orquesta y como solista en Rusia y Europa.

De su interpretación pianística existen varios testimonios de sus contemporáneos, tanto de colegas pianistas, como de sus alumnos y críticos. Poco después de su muerte en 1881, el musicólogo Herman Larosh describía así el virtuosismo de

<sup>65</sup> *Ibíd.*, [ALEKSEEV] p. 215.

Nikolaj Rubinstein:

«El verdadero reino de su virtuosismo eran aquellos ricos medios coloridos, y efectos de la música que constituye, puede ser, la creación más característica de nuestro siglo. [...] En la ejecución de N. G. Rubinstein siempre predominó la riqueza y la exuberancia de una navegación hacia el infinito, casi una poesía embriagante; este carácter felizmente se aplicaba a todos los estilos, a todas las épocas, pero el contenido más afín y más cercano para él, lo encontraba en nuestra música contemporánea, comenzando desde los años treinta.»<sup>66</sup>

El pianista R. Genika, discípulo de Nikolaj Rubinstein, describe en sus recuerdos de los años de estudio en el conservatorio, la técnica de su maestro.

«La belleza fundamental de la técnica rubinsteniana, consiste precisamente en que incluso en los lugares más fuertes y efusivos, desarrollando la sonoridad hasta dimensiones increíbles, hasta los grandiosos efectos orquestales, él nunca se apartó de la suavidad aterciopelada de su sonido, de su tono jugoso y espeso; su fuerza nunca atravesó los límites de la belleza artística, y nunca llegó hasta la deformación de la brusquedad seca...»<sup>67</sup>

La práctica pedagógica de N. Rubinstein era de un método flexible, cambiante, siempre renovándose año con año, y alumno tras alumno. Las causas de su éxito como maestro se encuentran en la combinación de sus cualidades personales. Por una parte, el talentoso pianista que no dejaba la escena, y por la otra, sus cualidades naturales para transmitir sus conocimientos, y su incansable trabajo pedagógico diario.

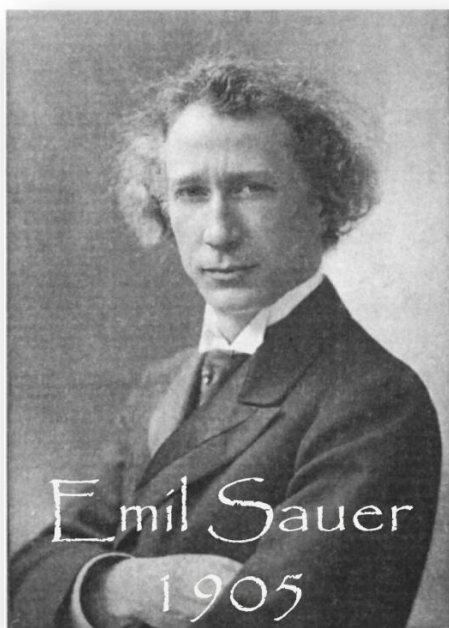
Tras quince años de clases en el conservatorio, Nikolaj Rubinstein preparó una buena cantidad de músicos, que más tarde sería grandes pianistas, compositores y maestros de piano. Entre sus discípulos más reconocidos se encuentran, el pianista alemán Emil Sauer y Aleksandr Il'ič Ziloti; y el compositor Sergej Ivanovič Taneev.

---

<sup>66</sup> LAROSH, H.: «N. G. Rubinstein» *Golos*, № 157, 1881. Citado en: Alekseev, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., p. 229.

<sup>67</sup> GENIKA, R.: «Iz konservatorskich vospominanij (1871-1879)» *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, 1916, p. 639. Citado *ibíd.*, pp. 231-32.





Antes de viajar al Conservatorio de St. Peterburg, Emil Sauer<sup>68</sup> estudió con Ludwig Deppe en Hamburg. Después de la muerte de Nikolaj Gregor'evič, Emil Sauer estudia con F. Liszt durante los veranos de 1884 y 1885 en Weimar. Sin embargo, a pesar de haber estudiado posteriormente con Liszt, E. Sauer siguió teniendo en muy alta estima las enseñanzas de Nikolaj Rubinstein.

En 1901 E. Sauer publicó una temprana autobiografía, titulada *Meine Welt*,<sup>69</sup> en

donde nos brinda un testimonio de sus estudios en el conservatorio de Moscú. En el capítulo titulado: *Quien me hizo músico*, E. Sauer nos describe su arribo al conservatorio de Moscú y su relación con Nikolaj Grigor'evič.

«No es la pasión ni la ciega idolatría, sino la profunda convicción la que me obliga a decir que Nikolaj Rubinstein como maestro, no tenía parangón. Además, me atrevo a afirmar que por la maestría adquirida y la ilimitada diversidad, no se encontrará a otro parecido a él. Si me pregunta: ¿cómo se explica este brillante resultado? ¿Podría ser por el método parecido al de Kullak, Lebert, Deppe y compañía, o sería la utilización de sus invenciones? De ninguna manera. La causa se encuentra en la fuerza magnética de su personalidad, en la perspicacia colosal de su pedagogía, y ante todo, en la capacidad

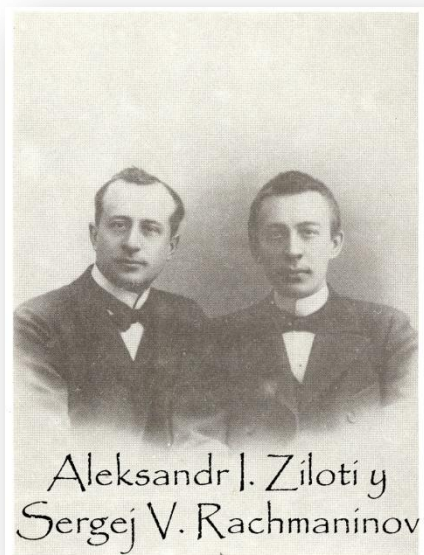
<sup>68</sup> Emil Sauer (1862-1942) — Pianista, compositor y maestro de piano alemán. Inició sus estudios de piano con su madre. En Berlín debutó con el concierto *Emperador* de Beethoven y el concierto f-moll de Henselt, con el que ganó la reputación de virtuoso. A partir de 1901, con algunas interrupciones, Sauer fue profesor del Meisterschule für Klavierspiel del Conservatorio de Viena. Se mantuvo activo como intérprete y maestro hasta su muerte, acaecida el 27 de abril de 1942 en Viena. Se casó por segunda vez con su alumna, la pianista mexicana Angélica Morales (1911-96). En 1917 recibió el título nobiliario del emperador austriaco, adoptando el prefijo de "von". Cfr. METHUEN-CAMPBELL, J.: «Sauer, Emil (George Conrad) [von] » *Grove Music Online*. Sobre Angélica Morales véase: CASTRILLÓN, María Teresa: *Angélica Morales. Historia de una pianista mexicana*. Conaculta, México, 2007.

<sup>69</sup> SAUER, E.: *Meine Welt*. Stuttgart, 1901.

natural de transmitir exitosamente a otros su profundo conocimiento. La fina intuición le permitió descubrir los aspectos débiles de cada uno, y encontrar los medios para su superación. Su lema era: “a cada uno lo suyo”. Cada talento recibe su desarrollo individual. No hay una receta para todos.»<sup>70</sup>

Otro de los más destacados discípulos de Nikolaj Rubinstein fue el pianista ruso Aleksandr I. Ziloti.<sup>71</sup> Ingresó a los ocho años de edad a la clase de N. Zverev en el conservatorio de Moscú. En 1875 pasó a la clase de N. Rubinstein, y las materias teóricas las llevó con P. I. Čajkovskij. Siendo aún alumno del conservatorio, A. Ziloti se presentó como solista de los conciertos de la *Sociedad Musical Rusa* RMO,

tocando el primer movimiento del concierto en *e-moll* de Anton Rubinstein.



«En la primera reunión sinfónica de la temporada 1880/1881 debía de tocar nuevamente el profesor contratado E. Neipert, pero ese mismo día del concierto se lastimó tan fuerte el dedo que no pudo tocar. N. G. Rubinstein en lugar de este número, obligó a su alumno A. Ziloti a tocar y sin ensayar con la orquesta, el primer movimiento del concierto *e-moll* de A. Rubinstein. El joven virtuoso tuvo un enorme éxito.»<sup>72</sup>

<sup>70</sup> *Ibid.* Citado de la traducción al ruso SAUER, E.: «Kto menja sdelal muzykantom» en: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki. Stat'i*. Vypusk četvertyj. Moskva «Muzyka» 1976, p. 15.

<sup>71</sup> Aleksandr Il'ič Ziloti (1863-1945). Nace el 27 de septiembre de 1863. En 1883 organiza junto con Liszt la *Liszt-Verein* en Leipzig, con propósito propagandístico de su obra. Entre 1892 y 1900 realizó muchas giras de conciertos por Europa. También en 1898 se presentó en New York, Boston, Chicago, etc. De 1901 a 1903 dirigió la RMO de Moscú, y de 1903 a 1917, Ziloti financia y organiza la sociedad de conciertos de St. Peterburg, en donde se presentaron L. Auer, P. Casals, F. Šaljapin, G. Enescu, J. Hofmann, V. Landowska, A. Nikisch, etc. La sociedad presentó estrenos mundiales de obra de C. Debussy, E. Elgar, A. Glazunov, S. Prokof'ev, S. Rachmaninov, N. Rimskij-Korsakov, A. Skrjabin, J. Sibelius, I. Stravinskij, y otros. S. Djagilev por primera vez escuchó a Stravinskij en los conciertos de Ziloti. Con la revolución, Ziloti deja Rusia y se instala finalmente en New York en 1921. De 1925 a 1942 fue profesor de la Juilliard School of Music. De sus alumnos privados se destacan Marc Blitzstein y Eugene Istomin. Muere el 8 de diciembre de 1945 en New York. Cfr. KUTATELADZE, L. /RAABEN, L. eds.: *Aleksandr Il'ič Ziloti, 1863-1945: vopominanija i pis'ma*. Leningrad, 1963; ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*, op. cit., p. 243; BARBER, Ch.: «Ziloti, Aleksandr Il'yich» *Grove*.

<sup>72</sup> KAŠKIN, N.: *Pervoe dvadcatipjatiletie Moskovskoj konservatorii*. M., 1891, p. 41.



Al terminar el conservatorio en 1881 con medalla de oro, la dirección de la RMO lo envió a culminar sus estudios con F. Liszt en Weimar. Al término de dos años con Liszt, Ziloti con gran éxito comienza su carrera pianística, presentándose en Rusia y Europa. De 1888 a 1891 fue profesor del conservatorio de Moscú. En ese periodo estudiaron con él S. Rachmaninov, A. Goldenweiser, K. Igumnov, y L. Maksimov.

En 1911 Aleksandr Ziloti publica, *Mis reminiscencias sobre F. Liszt*.<sup>73</sup> La obra inicia con la descripción de su último encuentro con N. Rubinstein, hacia el final de 1880. Ziloti escribe:

«Cuando yo era todavía alumno de Nikolaj Grigor'evič Rubinstein, él decidió que yo iría al extranjero al termino del curso en el conservatorio de Moscú, e iría precisamente con Liszt, al cual él personalmente conocía. Al final del año ochenta N. G. se enfermó gravemente y debía viajar a París para curarse. Yo fui a visitarlo en la víspera de su viaje para despedirme; conmigo fue mi maestro y educador N. S. Zverev, con el cual viví ocho años de mi estancia en el conservatorio. N. G. Rubinstein me puso a tocar la fantasía “Norma” de Liszt.\* Por extrañas circunstancias, resulté ser el último pianista que él escucharía. Toqué; no recuerdo si fue bien o mal, pero recuerdo que N. G. estaba sentado muy quieto escuchándome. Cuando terminé, él se dirigió hacia Zverev y le dijo: “Es por estos alumnos que me duele dejar el conservatorio y tener que viajar”. [...] Al día siguiente N. G. se fue a París. El once de marzo muere, y el doce de marzo fue el primer funeral en el conservatorio.»<sup>74</sup>

De su primer encuentro con Liszt, Ziloti escribe:

«...en abril de 1883 viajamos a Leipzig, al festival musical “Unión Musical de toda Alemania”, en donde debía estar presente Liszt. [...] Ahí me presentaron con Liszt. Él me preguntó (en francés) que es lo que quería tocar. Le dije la “Danse macabre”.\* Después resultó que esta era una de sus piezas preferidas. Toqué y me dijo que yo le hago honor a mi maestro; y que esta pieza la tocó Bülow y Nikolaj Rubinstein, y que este último la tocaba mejor que nadie, me dijo que se alegraría de recibirme en Weimar

---

<sup>73</sup> ZILOTI, A.: *Moj vospominanija o F. Liszt'e*. SPb. 1911.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 1. \* *Réminiscences de Norma* [Bellini] (1841). — O. Ch.

para estudiar con él... » <sup>75</sup>

En sus memorias de los años de estudio con N. Zverev, el pianista M. Presman describe sobre la interpretación de A. Ziloti, en su obra titulada: *El Rincón del Moscú Musical de los Años Ochenta*. Presman escribe:

«Yo solamente no había escuchado algo igual, sino aquella interpretación me parecía algo sobrenatural, algo mágico. Su admirable virtuosismo lisztiano y su brillo deslumbraban, su belleza inusual y su sonido jugoso, su interesante interpretación de las mejores obras de la literatura pianística, plena de los más refinados matices, encantaba. [...] Nunca olvidaré como todo el público se levantaba de sus asientos, asombrados de la sonoridad, hacia final del carnaval de Pesth (9ª Rhapsodia) de Liszt,\* para con sus propios ojos asegurarse de que estuviera tocando al piano una persona, y no toda una orquesta.» <sup>76</sup>

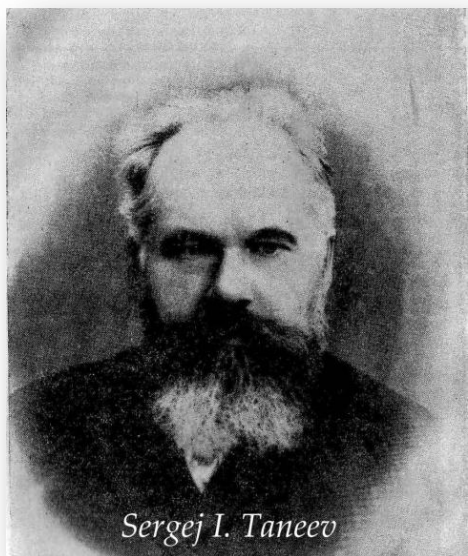
Otro de los más representativos discípulos de Nikolaj Rubinstein en Moscú, fue el compositor Sergej Ivanovič Taneev. Nació el 13 de noviembre de 1856 en Vladimir (na Kljaz'me). Diez años más tarde ingresa al Conservatorio de Moscú, en donde estudia piano con Eduard Langer, y posteriormente con Nikolaj G. Rubinstein. En composición fue discípulo de P. I. Čajkovskij. En mayo de 1875 se gradúa del conservatorio con medalla de oro en composición y piano. El 29 de enero de ese mismo año, Taneev debuta con la orquesta de la *Sociedad Musical Rusa* RMO, con el concierto para piano en *d-moll* de J. Brahms. Estrenó varias obras de P. I. Čajkovskij. El 21 de noviembre de 1875 tocó — por primera vez en Moscú, — el primer concierto para piano en *b-moll* <sup>77</sup> de Čajkovskij, y el 18 de octubre de 1882 el segundo concierto. Muere el 6 de junio de 1915.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 7. \* *Danse macabre* [Saint-Saëns] (1876). — O. Ch.

<sup>76</sup> PRESMAN, M.: *Ugolok muzykal'noj Moskvy vos'midesjatyh godov*. op. cit., pp. 151-52. También en: ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*. op. cit., p. 246. \* *Le carnaval de Pesth* (Rhapsodie hongroise, № 9) 1848. — O. Ch.

<sup>77</sup> Como ya hemos mencionado anteriormente, el primer concierto para piano fue estrenado el 13/25 de octubre de 1875 en la ciudad de Boston, por el pianista Hans Freiherr von Bülow, a quien estuvo dedicado. El concierto fue estrenado en Rusia por el pianista G. Kross, el primero de noviembre de 1875 en St. Peterburg. Véase *supra*, *Las clases de Anton Rubinstein*, p. 92, cita 18.

Sergej I. Taneev fue profesor del conservatorio de Moscú por casi treinta años. Impartió clases de teoría, composición y piano. Sus alumnos más destacados en teoría y composición fueron: Nikolaj Medtner, Aleksandr Skrjabin, y Sergej Rachmaninov, y de piano: A. Koreščenko, N. Mazurina, y M. Untilova.



De los testimonios sobre su interpretación, el pianista A. Goldenweiser (discípulo de A. Ziloti) afirma en sus memorias que... «...la ejecución de Taneev era muy temperamental, muy viva y muy brillante.»<sup>78</sup> Así mismo el musicólogo V. Javorskij afirma que: «Él leía a primera vista brillantemente, con todos los matices. Su ejecución se distinguía por su extrema exactitud. El podía aumentar la

velocidad hasta un grado extraordinario, y esto nunca producía la impresión de un límite.»<sup>79</sup>

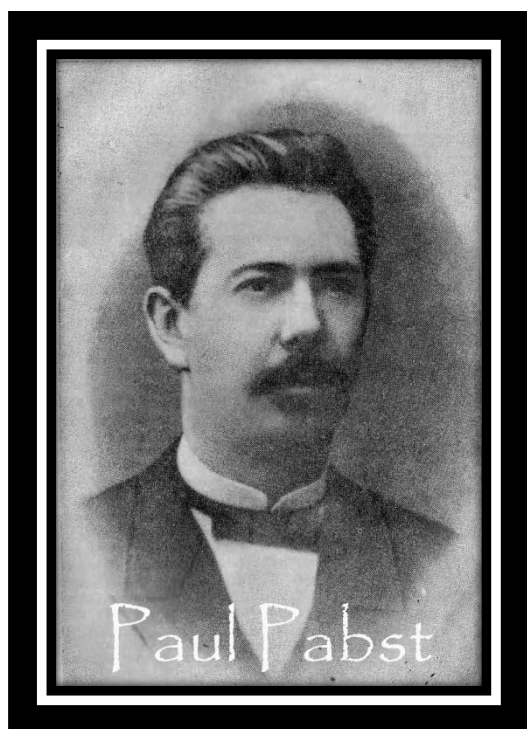
De los testimonios de sus clases en el conservatorio, J. Engel' y N. Kaškin relatan como Sergej Taneev revisaba al piano las partituras de orquesta de sus alumnos:

«Cualquier partitura orquestal, sólo con una leve mirada previa, él tocaba al piano a primera vista con toda la plenitud armónica y contrapuntística, vivamente, exacto, destacando cualquier detalle importante, aunque fuera alguna nota mantenida en un cuarto por la trompa, o duplicada por la flauta piccolo, — en una palabra, con tal perfección, que definitivamente no se creía al verlo.»<sup>80</sup>

<sup>78</sup> GOLDENWEISER, A.: *Vospominanija*. Estenograma. Museo Estatal de la Cultura Musical im Glinka GCMMK. Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russlie pianisty*, op. cit., p. 255.

<sup>79</sup> JAVORSKIJ, V.: *Vospominanija o S. I. Taneev*. Estenograma. GCMMK. Citado en: ALEKSEEV, op. cit., p. 255.

<sup>80</sup> ENGEL', J. / N. D. Kaškin: «Sergej Ivanovič Taneev i Moskovskaja konservatorija» *Muzykal'nyj Sovremennik*, 1916, kn. 8, p. 72. Citado *ibid.*, p. 256.



En 1879, por recomendación de Anton Door, Nikolaj Rubinstein invita al Conservatorio de Moscú al pianista alemán Paul Pabst,<sup>81</sup> como profesor asistente. Paul fue discípulo su padre, August Pabst, Kapelmeister y compositor en Königsberg. Posteriormente estudia con Anton Door en el Conservatorio de Viena. En 1881 Paul Pabst es nombrado profesor titular del Conservatorio de Moscú. Con él estudiaron varios de los pianistas que formaron posteriormente la escuela pianística

soviética. Entre ellos: K. Igumnov, A. Goldenweiser, A. Gedike, Ljapunov, L. Maksimov, Kipp, A. Jaroševskij, V. Bujukli, G. Konjus, A. Ostrovskaja, y otros.

El pianista Aleksandr Goldenweiser escribió en sus memorias sobre la interpretación de su maestro.

«Pabst fue un pianista de primera clase — un gran virtuoso al viejo estilo con dedos notables, su técnica era segura y de la más resistente. Tenía un gran repertorio, y una gran memoria. [...] Hay que decir sin embargo que su interpretación era un poco fría. El lirismo chopiniano no le era propio. Pero a Schumann pocos artistas tocaban así con tal maestría. Pabst era así mismo un brillante intérprete de las obras de Liszt.»<sup>82</sup>

Sobre el proceso del trabajo pedagógico de Paul Pabst en el Conservatorio, su discípula A. Ostrovskaja nos ofrece un testimonio de sus clases.

«Pabst hablaba mal el ruso, y se explicaba con los alumnos a través de un intérprete, si es que éste se encontraba entre los alumnos. Pero la mayor parte del tiempo él tocaba y

<sup>81</sup> Paul Pabst (1854-1897) — Pianista, maestro y compositor alemán. Nace el 27 de mayo de 1854 en Königsberg (ahora Kaliningrad). Hijo de August Pabst, compositor de ópera y director del conservatorio de Riga. Muere el 16 de mayo de 1897 en Moscú. Cfr. ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*, op. cit., p. 259; METHUEN-CAMPBELL, J.: «Pabst, Paul» *Grove Music Online*.

<sup>82</sup> GOLDENWEISER, A.: *Vospominanija*. op. cit., [ALEKSEEV ] p. 260.

nosotros escuchábamos. Esto por un lado dificultaba las clases, pero por el otro, nos obligaba a pensar y adivinar mucho por nosotros mismos. En el trabajo con los alumnos, Pabst exigía más que todo el desarrollo perfecto del aparato, y para lograrlo recomendaba mucho tocar cada día los ejercicios de Keller op. 120, los ejercicios de Tausig y los estudios en octavas de Kullak op. 48 en su redacción. Pero hablando concretamente cómo tocar, él no lo decía, considerando que el alumno mismo debería buscar el camino para la elaboración de la técnica.»<sup>83</sup>

### Vasilij Il'ič Safonov, y su Nueva Fórmula



Василий Ильич Сафонов (1852—1918) с группой своих учеников выпуска 1898 года.  
Слева направо: С. Фридман, В. Сафонов, А. Гедик, Е. Бекман-Щербина,  
О. Кадратова, Р. Бесс-Левина

Vasilij I. Safonov nace el 25 de enero de 1852 en Iščerskaja en la región de Terek en el Cáucaso. En St. Peterburg tomó clases particulares con A. Villoing y T. Leszetycki. En 1879 ingresó al Conservatorio de St. Peterburg en donde estudia piano con Louis

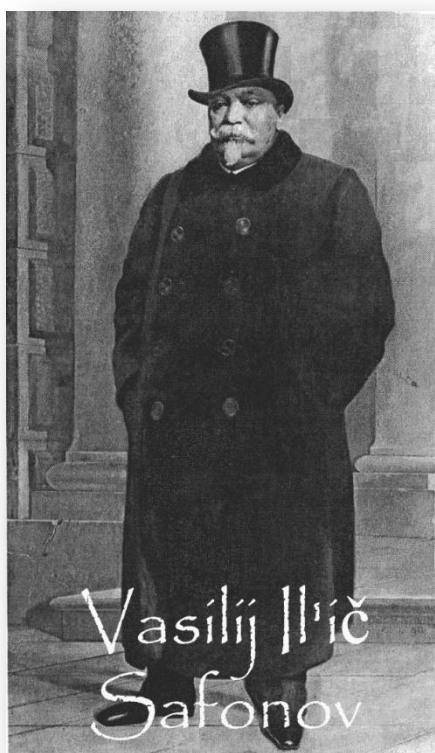
Brassin,<sup>84</sup> graduándose en 1880 con medalla de oro. Ese mismo año Safonov es invitado a dar clases de piano en el Conservatorio de St. Peterburg, y en 1885, por recomendación de P. I. Čajkovskij, Safonov recibe la titularidad en el Conservatorio de Moscú, siendo su director de 1889 a 1905. Muere el 14 de febrero de 1918.

<sup>83</sup> OSTROVSKAJA, A.: Vospominanija. Estenograma. Museo Estatal de la Cultura Musical im. M. I. Glinka, GCMMK. Citado en: ALEKSEEV, A.: *Russlie pianisty*, op. cit., p. 263.

<sup>84</sup> Louis Brassin (1840-1884) — Pianista y compositor belga. Discípulo de I. Moscheles en el conservatorio de Leipzig. En 1866 comienza como profesor de piano en el Conservatorio Stern en Berlín. Entre 1869 y 1878 es profesor de piano en el Conservatorio de Brussels. En 1878 es invitado al Conservatorio de St. Peterburg. Es autor de una *Ecole moderne du piano*. Cfr. BUYSENS, M-T.: «Brassin [de Brassin] (1) Louis Brassin» *Grove Music Online*.

En su carrera pedagógica, V. Safonov produjo una gran cantidad de pianistas. Sus alumnos más destacados fueron: A. Skrjabin, J. Lhévinne, N. Medtner, L. Nikolaev, G. Beklemišev, A. Grečaninov, J. Iserlis, E. Berkman-Ščerbina, M. Presman, S. Samuelson, F. Keneman, D. Schor, V. Dem'janova-Šackaja, E. Gnesina, E. Gnesina-Savina, E. Rozenov, y M. Kurbatov.

Su carrera como pianista la inició en los años ochenta en giras de conciertos con el violoncellista Karl J. Davydov. Posteriormente tocó en ensamble con el violinista L. Auer, J. Hekking-Denansy, M. I. Press, y otros célebres violinistas y violoncellistas.



De 1889 a 1905 y nuevamente de 1909 a 1911, V. Safonov fue el director de la *Sociedad Musical Rusa* de Moscú. Fue considerado por N. Rimskij-Korsakov y A. Glazunov, como el mejor director de orquesta ruso de su época. En 1904 V. Safonov fue invitado por la *Philharmonic Society Orchestra of New York*, siendo de 1906 a 1909 su director titular. En ese mismo periodo fue nombrado director del *National Conservatory of Music, New York*.

V. Safonov introdujo la música de sus contemporáneos rusos en la audiencia americana y europea, dirigiendo las primeras interpretaciones en el extranjero de las obras de Čajkovskij, Glazunov, Skrjabin y Rachmaninov.<sup>85</sup>

V. Safonov inicia su atípica carrera pianística a los 28 años de edad, cuando generalmente los virtuosos se encuentran en la cumbre de sus fuerzas. Sin embargo, su “credo” artístico se reveló desde sus primeras presentaciones. Este era ante todo de tendencia hacia el repertorio clásico de formas grandes, y el

<sup>85</sup> Cfr. RAVICER, J.: *Vasilij Il'ič Safonov*. Moskva, Muzgiz, 1959.

rechazo consciente de las obras para el entretenimiento y de carácter virtuoso. Su interés se centraba en el colorido, en el sonido, y en el aspecto melódico de la obra. Buscaba realizar combinaciones armónicas de profundas sonoridades del órgano, con brillante y fina técnica. Es por eso el interés de V. Safonov en la música de cámara. En este credo jugó un papel muy importante la influencia de su primer maestro, A. Villoing. En su método, Villoing era contrario al sistema de la “gimnasia digital”. Su atención se centraba primordialmente en el canto del sonido y sobre el fraseo musical. En la elección del repertorio Villoing era muy exigente, y escogía las obras “cantábile” que forman el gusto y el estilo del fraseo musical. La calidad del sonido debe ser «...redondeado...fuerte y noble, pero ante esta delicadeza y plenitud, no falta de simpatía y gracia.»<sup>86</sup> Sin embargo, los principios de Villoing no fueron del completo agrado de Safonov, que lo llevó hacia la autoridad y popularidad de la escuela de T. Leszetycki en esa época. El método de Leszetycki era contrario al sistema de Villoing. En primer lugar Leszetycki anteponía la elegancia en la interpretación. Pero su sistema tampoco satisfizo plenamente a Safonov. Lo que no encontró en Villoing y en Leszetycki, Safonov lo recibió de Louis Brassin.

L. Brassin recibió su formación musical en Leipzig, con uno de los más sobresalientes maestros de su tiempo, Ignaz Moscheles — discípulo de Beethoven. Además de la influencia de las ideas estéticas de R. Schumann, F. Mendelssohn, y otros representantes de la cultura musical de Leipzig. L. Brassin fue educado en los clásicos, y continuó con el método pedagógico de su maestro transmitiendo las tradiciones beethovenianas.

Vasilij Safonov inicia su actividad pedagógica en el Conservatorio de St. Peterburg en 1880, el mismo año de su graduación, y posteriormente en el Conservatorio de Moscú. Cuando V. Safonov llega a Moscú, los principales maestros rusos de piano del Conservatorio eran Nikolaj Zverev, Sergej Taneev, y después por un breve

---

<sup>86</sup> VILLOING, A.: *Škola dlja fortep'jano*. SPb, 1870, p. II-III.

periodo, Aleksandr Ziloti. El resto de profesores eran extranjeros.

Las ideas pedagógicas de V. Safonov se basaron principalmente en la reconstrucción psicológica de los alumnos, que tendía fundamentalmente hacia los aspectos externos del virtuosismo imperante en esa época. En poco tiempo, Safonov supo organizar alrededor suyo un círculo afín a sus ideas estéticas y puntos de vista artístico-musicales. V. Safonov consideraba que no existen piezas fáciles para el piano, y que interpretar las obras más simples de Bach, Mozart o Beethoven, representa una tarea muy difícil. Su enseñanza no se limitaba al piano. Él provocaba en sus alumnos el interés por la literatura, la poesía, la pintura, etc. Sus cualidades pedagógicas le permitían interesar al alumno en una interpretación temperamental y al mismo tiempo artística, con demostraciones, con el saber “explicar” en la práctica los medios, y encontrar la más cómoda y fácil digitación. Su discípulo D. Schor afirma: «Uno de los méritos excepcionales de Safonov consistía en que sabía excitar el interés por el arte, que no se enfriaba por el resto de toda nuestra vida.»<sup>87</sup>

Los logros pedagógicos de V. Safonov se fueron presentando año con año. Poco a poco sus alumnos alcanzan la fama no sólo en Rusia, sino en el extranjero. En 1895, tras diez años de actividad pedagógica en Moscú, sus discípulos Josef Lhévinne y Fedor Keneman se presentaron exitosamente en el concurso internacional *A. Rubinstein* de Berlín. J. Lhévinne recibió el primer y único premio, y K. Igumnov (discípulo de P. Pabst) un reconocimiento. El 16 de octubre de ese año, los concursantes se presentaron en St. Peterburg. La reseña del concierto decía:

«Los señores concursantes, alumnos del Conservatorio de Moscú, demostraron que su *alma mater*, bajo la dirección iluminada y enérgica de V. I. Safonov fielmente dedicado a su tarea, se ha despertado del letárgico sueño que la dominaba después de la muerte de N. Rubinstein, y ahora en la clase de piano se encuentra por arriba del

---

<sup>87</sup> SCHOR, D.: «Učitel' Gnesinych» en: *Za tridcat' let (1895-1925). Izdanie jubilejnoj komissii po čestvovaniju školy Gnesinych*. M., 1925, p. 49. Citado en: RAVICER, J.: *Vasilij Il'ič Safonov*, op. cit., p. 81.



Conservatorio de St. Peterburg y de otros extranjeros.»<sup>88</sup>

La segunda década de V. Safonov en el Conservatorio de Moscú (1895-1905), es el periodo de su dirección y la consolidación de su posición en Rusia. En 1906 viaja a Norteamérica, en donde imparte sus cursos de piano en el *National Conservatory of Music* de New York, hasta 1909 cuando regresa a Rusia.



El fundamento de la escuela pianística de V. Safonov se encuentra en su aspiración por descubrir el aspecto ideo-artístico de la obra interpretada. Su escuela no tenía ninguna relación con las nuevas tendencias de los teóricos de Europa occidental, como F. Steinhausen o Rudolf Breithaupt,<sup>89</sup> que estudiaban el proceso fisiológico de la ejecución pianística separado del contenido musical-artístico. En 1916, V. Safonov

publica su método titulado *Novaja formula*,<sup>90</sup> en la que se exponen algunas de sus ideas pedagógicas fundamentales. Sin hacer cita explícita de las ideas del fisiólogo ruso I. Sečenov<sup>91</sup> sobre los fundamentos fisiológicos del proceso psíquico, Safonov refleja en esta obra la influencia de su teoría fisiológica.

En el breve prólogo de su obra, Safonov expone muy claramente los principios básicos de su escuela, que citamos a continuación íntegramente.

«Los consejos aquí expuestos suministran al alumno ya avanzado un breve camino para la obtención y mantenimiento de la **independencia de los dedos, la uniformidad**

<sup>88</sup> *Russkaja muzykal'naja gazeta*. № 11, 1895, p. 740. Citado *ibíd.*, p. 82.

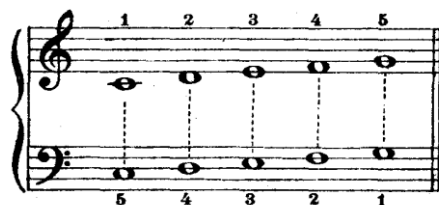
<sup>89</sup> V. BREITHAUPT, R.: *Die natürliche Klaviertechnik. B. I und II*. Leipzig, 1905; STEINHAUSEN, F.: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905; y, *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Riemann-Essen, L., ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. Véase *infra*, cap. IV, *La Teoría del Pianismo como Ciencia de la Ejecución*.

<sup>90</sup> SAFONOV, Vasilij: *Novaja formula. Mysli dlja učaščich i učaščichsja na fortepiano*. Moskva, 1916.

<sup>91</sup> SEČENOV, I.: «Popytka vvesti fiziologičeskie osnovy v psichičeskie processy» *Sovremennik*, 1863; *Refleksy golovnogo mozga*. SPb, 1866.

**del touché, y la agilidad y belleza del tono.** / Los ejercicios propuestos representan en esencia las **fórmulas** elaboradas por muchos años de experiencia pedagógica. Su objetivo es despertar en el maestro pensativo, y en el alumno que ama su tarea, la aspiración hacia la ilimitada diversidad de los ejercicios técnicos que dependen de la capacidad de invención de cada uno. Así mismo tienen el objetivo de la mayor erupción posible de tiempo y fuerzas, sin cansar al oído y exigiendo al mismo tiempo la atención fija del ejecutante. / Es imposible tocarlos mecánicamente, ya que la esencia de estos ejercicios no es solamente ejercitar los **dedos**, sino al mismo tiempo ejercitar el **cerebro**. Esto es una especie de **telegrama entre el cerebro y la punta de los dedos**, exigiendo del ejecutante la **completa concentración**. De aquí que estos ejercicios son invaluable para la asimilación del touché parejo y el tono bello. En este sentido, el más pequeño descuido es notado por el oído adiestrado.»<sup>92</sup>

Como se indica en el prólogo, la primera parte de la *Nueva fórmula* se dedica a la independencia de los dedos. Ésta se define como la capacidad de combinación de cualquier dedo de la mano derecha con los de la mano izquierda y viceversa. La correspondencia de los dedos en ambas manos, se puede observar más fácilmente en los ejercicios diseñados para los cinco dedos, como en el ejemplo que ofrece:



A continuación, en contraposición a este viejo prejuicio, se proponen cinco posibilidades de combinación con la correspondiente utilización del dedo pulgar en cada mano:



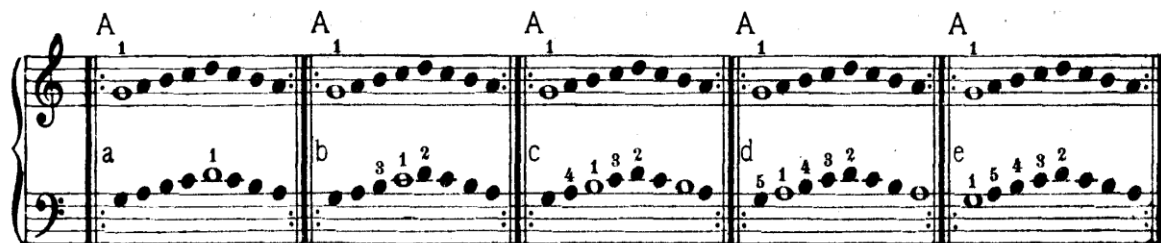
<sup>92</sup> SAFONOV, Vasilij I.: *Novaja formula*. op. cit., Predislovie.

La posición de la mano derecha se señala con letra mayúscula, y la izquierda con minúscula. V. Safonov concibe al pulgar como una palanca sobre la cual gira toda la técnica de escalas y arpeggios. En este sentido, la tarea principal consiste en lograr la completa libertad de su combinación con el resto de los dedos. Como ejemplo de ello, V. Safonov cita algunos ejemplos del concierto en *f-moll* y la *Polca fantasía* op. 13 de Chopin, y del concierto de Henselt.

A continuación se proponen ocho sencillos ejercicios para los cinco dedos:



Y al contrario:

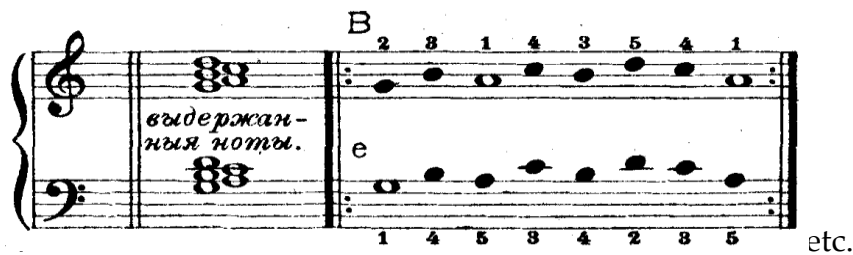


De estas combinaciones, V. Safonov esquematiza las siguientes fórmulas:

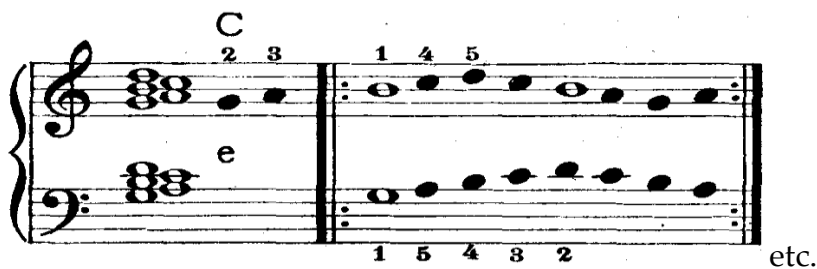
{	I.	{ A B C D E и	{ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span> A A A A
	II.	{ B C D E и	{ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span> B B B
	III.	{ C D E и	{ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> C C
	IV.	{ D E и	{ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">D</span> D
	V.	{ E и	{ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">E</span>

Los cuadros sombreados señalan las posiciones repetidas.

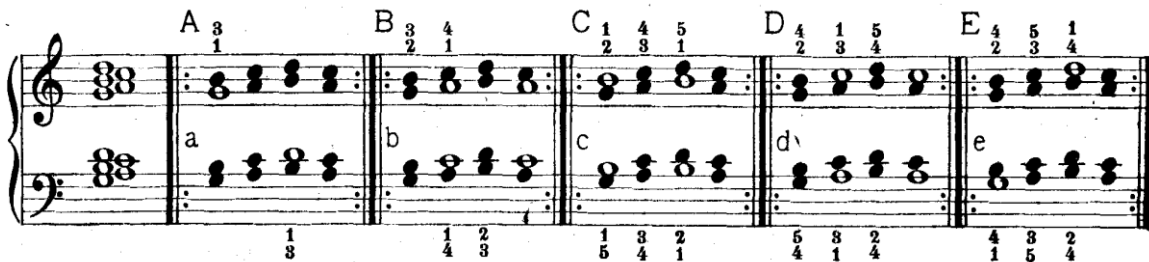
Esta fórmula se aplica a todos los ejercicios para los cinco dedos. Por ejemplo:



Así como en forma de canon. Por ejemplo:

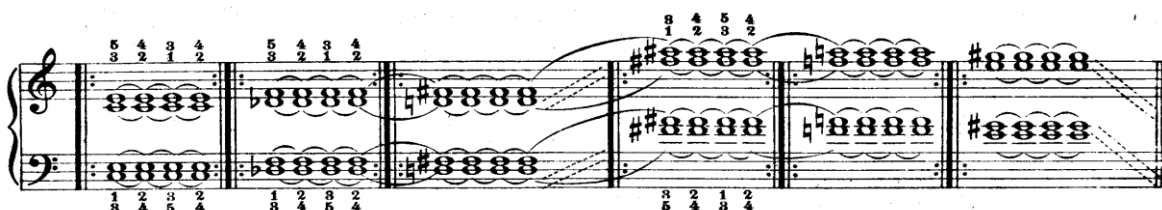


Estos ejercicios son preliminares. Después de haberse asimilado, la fórmula se aplica en ejercicios de dobles notas. Segundas, terceras, cuartas, etc. Por ejemplo, terceras dobles:

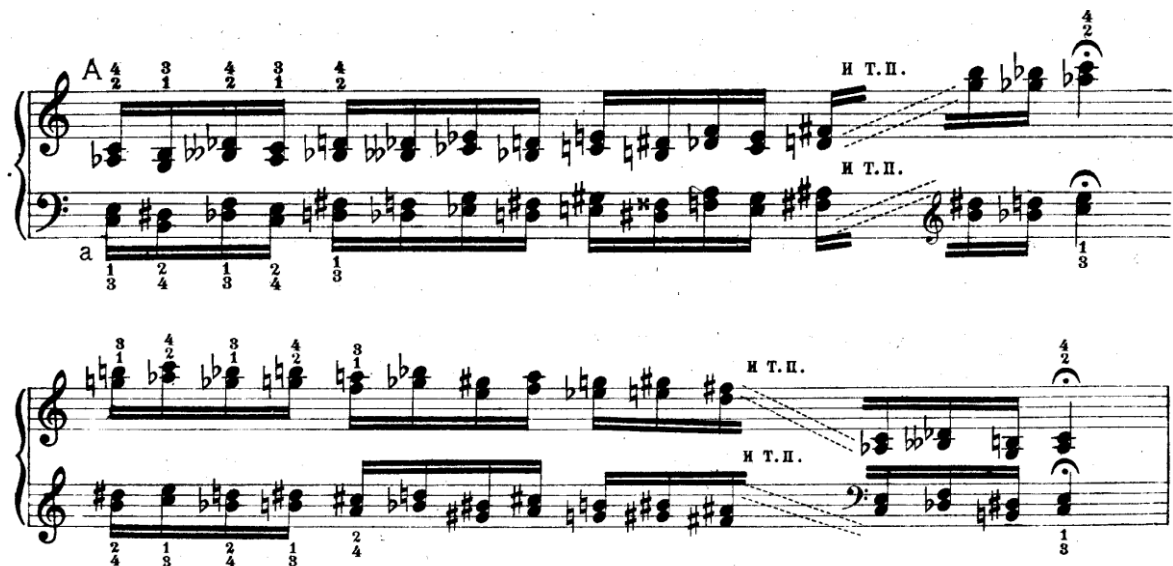


etc.

La segunda parte se dedica a la uniformidad de touché. Para ello, se propone un ejercicio sin sonido sobre terceras mantenidas cambiando la posición de los dedos sin golpear las teclas. Cada tercera hay que tomarla con un toque profundo sin el empuje de la mano y sin producir sonido. La muñeca debe permanecer flexible.



A continuación se ofrecen ejercicios para la extensión en acordes fijos y en movimiento, y el *legatissimo* en terceras. Por ejemplo:



En la combinación B b (mano derecha e izquierda) del ejercicio, se ejecutan las mismas terceras sin el cuarto dedo. En el C c sin el tercero. El D d sin el segundo. Y E e sin el pulgar.

La tercera y última parte de *Nueva fórmula*, está dedicada a la agilidad. V. Safonov afirma que la ejecución mecánica de las escalas, además de ser de una monotonía agobiante, es poco provechosa. Todo ejercicio, por aburrido que parezca, se debe tocar con un tono vivo. "La viveza del sonido es la única condición de un ejercicio productivo". Pero las escalas son inevitables para la obtención de la agilidad. Para ello, V. Safonov propone introducir un elemento rítmico vivo, ofreciendo ejemplos de escalas con variantes rítmicas. Por ejemplo:

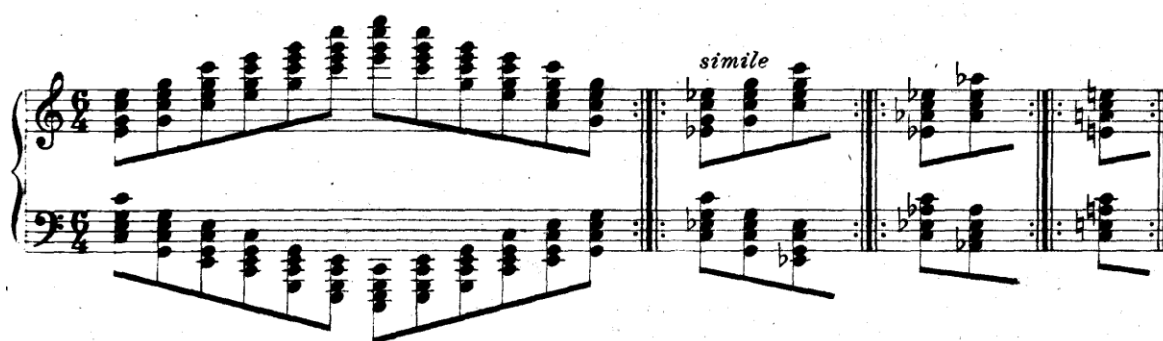


O este otro ejemplo a cuatro octavas:



etc.

La tercera parte termina con ejemplos de ejercicios en acordes en una posición y en escalas de acordes. Por ejemplo:



La obra finaliza con los *Cinco mandamientos del alumno*, que dicen:

- I. No comiences el trabajo diario sin realizar aunque sea por breve lapso los movimientos al aire, sin importar el clima.
- II. No ejercitarse por un molde, comenzar siempre con ejercicios, pasar a los estudios y después a las piezas, y cambia el orden de trabajo cada día. Un día a la semana descansa completamente de los ejercicios técnicos.
- III. El material técnico distribúyelo de diferente manera cada día, para que la mano no se acostumbre a una sucesión de movimientos determinada.
- IV. Ante la inevitable repetición de los ejercicios, no los toques en una determinada y obligada cantidad de veces, sino en cantidades diversas de repetición, manteniéndose en un orden más inexacto.
- V. Toca siempre de tal manera que los dedos sigan a la cabeza, y no la cabeza a los dedos. Cuando toques, trata lo menos posible de ver tus manos. Estudia los ejercicios y pasajes incluso con los ojos cerrados, y atentamente escucha los sonidos producidos del instrumento. Incluso en los más áridos ejercicios, cuida constantemente la belleza del sonido.

## CAPÍTULO III

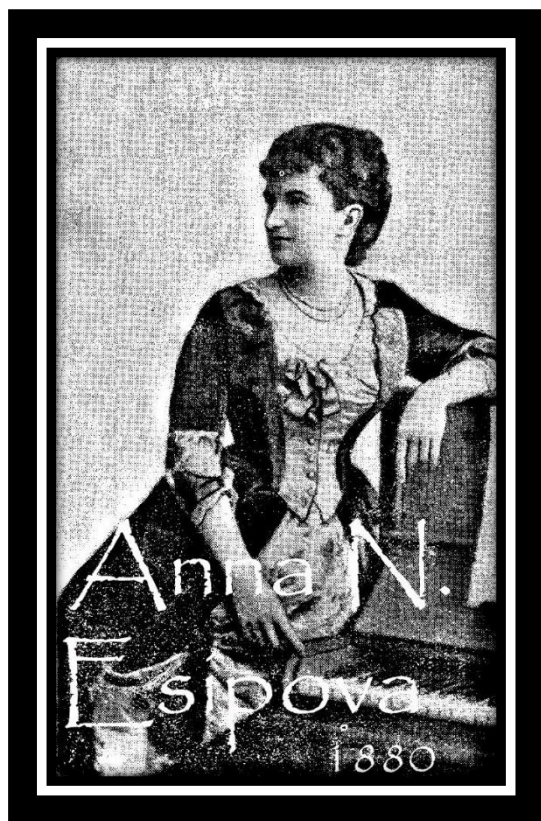
### LOS CONSERVATORIOS DE RUSIA AL INICIO DEL SIGLO XX

#### **Peterburgskaja-Petrogradskaja-Leningradskaja Konservatorija**

**E**n el umbral del siglo XX, — a la par con otros países de Europa, — Rusia se consideraba uno de los focos de renovación del arte pianístico. Desde la fundación de los conservatorios de St. Peterburg y Moscú en los años sesenta del siglo XIX, la enseñanza del piano en Rusia había alcanzado un alto nivel. Gracias a la iniciativa de los hermanos Rubinstein, en colaboración con otros muchos pianistas rusos y extranjeros que trabajaron en los conservatorios, propiciaron el florecimiento de la escuela pianística rusa. En sus primeras cinco décadas, el profesorado del Conservatorio de St. Peterburg contó con grandes pianistas y pedagogos. Desde sus inicios trabajaron en el conservatorio Teodor Leszetycki, Aleksandr Villoing, Anton Gerke, Iosif Nejlisov, Adolf Henselt, Louis Brassin, Beniamino Cesi, Sofía Menter, entre otros. En ese mismo periodo se graduaron del conservatorio grandes músicos, tanto compositores como intérpretes. En su primera generación de graduados en 1866 se encuentra una de las figuras universales de la música, el compositor Pëtr I. Čajkovskij. Posteriormente se graduaron muchos célebres pianistas como Artur Friedheim, Gustav Kross, Vasilij Safonov, Vladimir Puchal'skij, K. Fan-Arc, Anna Esipova, y Felix Blumenfeld.

Después de su espectacular carrera pianística en Europa y Norteamérica, la pianista Anna Esipova regresa a Rusia, en donde los últimos veinte años de su vida los dedica a la pedagogía pianística (v. *supra*, cap. II). Desde 1893 en que inicia sus clases en el conservatorio de St. Peterburg, Anna Esipova ocupó un lugar importante entre los maestros de piano. Prácticamente todo este periodo de la

enseñanza pianística en el conservatorio, hasta su muerte en 1914, puede considerarse como la época de Esipova.



Entre sus discípulos se encuentra varios célebres músicos. El más grande de ellos fue el compositor Sergej S. Prokof'ev, antitético a la escuela de Esipova, pero en mucho deudor del desarrollo de su extremo virtuosismo. Otros de sus discípulos fueron conocidos pianistas-concertistas como: A. K. Borovskij; V. N. Drozdov; Leonid Kreutzer; Isabella A. Vengerova; N. N. Poznjakovskaja; A. D. Virsaladze; S. V. Tarnovskij, etc.

La tradición de la escuela pianística de Anna Esipova traspasó las fronteras de Rusia. Por ejemplo, su discípulo Leonid Kreutzer fue profesor de piano de 1921 a 1933 en la *Hochschule für Musik* de Berlín, y a partir de 1935 profesor en el conservatorio de Tokyo.<sup>1</sup> Por otra parte, su discípula Isabella Vengerova fue profesora de piano del conservatorio de Petrograd, y a partir de 1924 del *Curtis Institute* de Philadelphia. Sus discípulos más célebres en Norteamérica fueron los compositores Samuil Barber y Leonard Bernstein.<sup>2</sup>

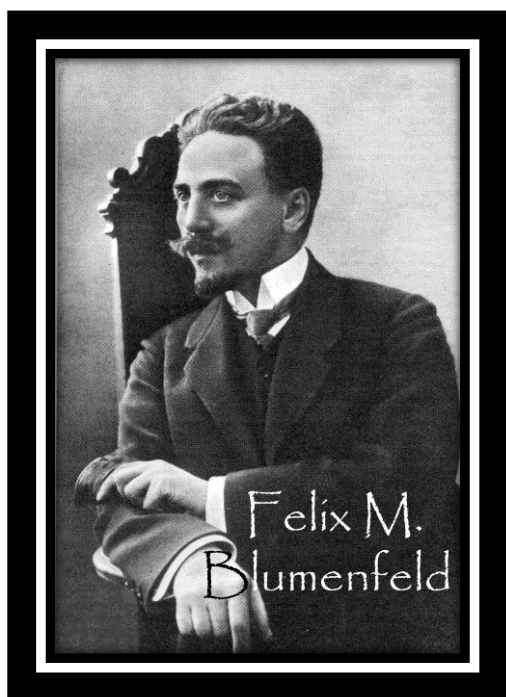
En este periodo de transición hacia el siglo XX, otro de los grandes maestros de piano del conservatorio de St. Peterburg fue el pianista, compositor, y director de orquesta Felix Michajlovič Blumenfeld.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. METHUEN-CAMPBELL, J.: «Kreutzer, Leonid» *Grove Music Online*.

<sup>2</sup> Cfr. Wright, D.: «Vengerova, Isabelle [Isabella Afanasyevna]» *Grove Music Online*.

<sup>3</sup> Felix Michajlovič Blumenfeld (1863-1931) — compositor, pianista, director de orquesta y pedagogo ruso. Nació el 7 (19) de abril de 1863 en Kovalevka, Ucrania. Fue un Wunderkind. A los nueve años inició sus clases regulares de piano con su cuñado Gustav Vil'gel'movič Neuhaus





En 1881 F. Blumenfeld conoce en Krym al compositor N. Rimskij-Korsakov, quien lo exhorta a ingresar al conservatorio de St. Peterburg.<sup>4</sup> En ese entonces el pianista Anton Rubinstein se encontraba en su gira de conciertos por Europa y Norteamérica, que culminó hasta su regreso al conservatorio de St. Peterburg en 1887. Es por eso que F. Blumenfeld ingresa en 1881 a la clase del pianista alemán Fedor F. Stein.<sup>5</sup> Cuatro años más tarde F. Blumenfeld se gradúa del

conservatorio con medalla de oro, y en septiembre de 1885 inicia su actividad pedagógica en el conservatorio de St. Peterburg.

Hacia el final de esa misma década, la celebridad de Felix Blumenfeld como pianista, y como *konzertmeister* del teatro *Mariinskij* de St. Peterburg ya era evidente. El musicólogo Boris Asaf'ev, en su obra sobre *Chopin en la Interpretación de los Compositores Rusos*, describe la hipnotizante interpretación de F. Blumenfeld.

«Para Blumenfeld Chopin era ante todo un poeta romántico, lírico. Lo más sencillo

---

(padre de Heinrich G. Neuhaus) por sólo tres años. De los doce a los dieciocho años, hasta su ingreso al conservatorio, estudió autodidácticamente. De 1895 a 1911 fue director de Teatro Imperial *Mariinskij* de St. Peterburg, en donde dirigió el estreno en Rusia del *Tristan und Isolde* (1899) de Wagner, y las obras de *Serviliya* (1902), y *Skazanie o nevidannom grade Kiteže* (1907) de N. Rimskij-Korsakov. En 1908 dirigió la temporada de arte ruso en París, con la compañía de ópera y ballet de S. Djagilev. Muere en Moscú el 21 de enero de 1931. Cfr. BARENBOIM, L.: «Fortepiannopedagogičeskie principy F. M. Blumenfeld'a» en: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989, pp. 6-99; ASAF'EV, B.: «K 100-letiju so dnja roždenija F. M. Blumenfeld'a. Pamjatka» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. III. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988, pp. 104-107.

<sup>4</sup> Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. M. «Muzyka» 1982, p. 186.

<sup>5</sup> Fedor Fedorovič Stein (1819-1893) pianista alemán. Se sabe poco de él. En su época tuvo una enorme popularidad como niño prodigio, ofreciendo conciertos por toda Europa, y asombrando con su arte de la improvisación. En 1872 Stein debutó en St. Peterburg con éxito. Desde ese momento inició su carrera pedagógica en el conservatorio de St. Peterburg, en donde llegó a ser uno de los profesores importantes de la cátedra de piano. Cfr. BARENBOIM, L.: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. op. cit., p. 10, n. 4.

para describir la interpretación de Blumenfeld, es decir, en el caso de su interpretación de Chopin, se puede en una sola frase: tocaba así como leía los versos de Mickevič, y la música de Chopin sonaba en sus dedos como este gran poeta polaco, romántica en el pleno significado de la palabra, una lírica de fuerza espiritual intrínseca [...] Cuando al piano Blumenfeld tocaba Chopin — comenzaba la hipnosis.»<sup>6</sup>

Felix Blumenfeld fue un excelente pianista acompañante. En la música de cámara y en el acompañamiento de solistas los llevaba consigo, los dirigía e inspiraba en su interpretación. Sobre su maestría en el acompañamiento del canto, V. V. Stasov escribe sobre su dueto con el cantante Fedor Šaljapin:

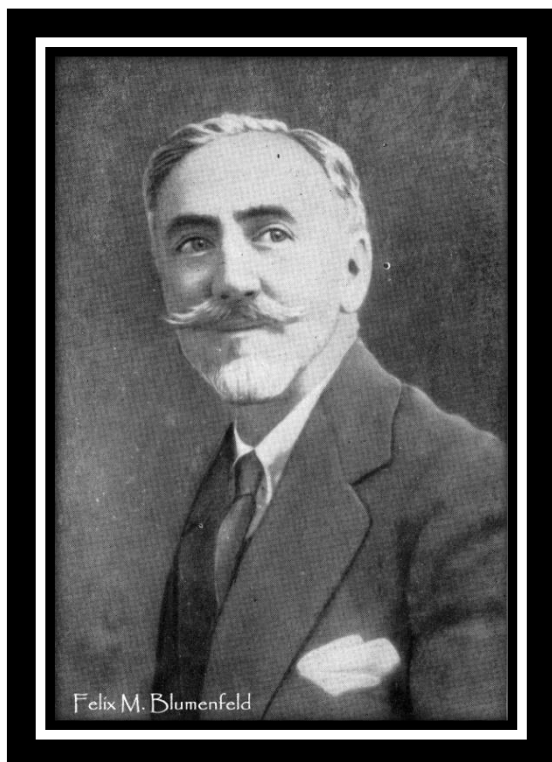
«Felix Blumenfeld acompaña a Fedor una gran escena, poéticamente, pasionalmente, elegantemente, profundamente, — tal clase de acompañante yo he visto en toda mi vida sólo tres veces: Anton Rubinstein, Musorgskij y ahora Felix!»<sup>7</sup>

En 1895 Felix Blumenfeld es invitado al Teatro Imperial *Mariinskij* en St. Peterburg como konzertmeister (pianista acompañante). Tres años más tarde, en el otoño de 1898, Felix Blumenfeld dirigió su primer espectáculo en el teatro, que fue el estreno de la ópera *Feramors* de Anton Rubinstein. Posteriormente dirigió en el *Mariinskij* varios espectáculos de ópera, entre éstos, la premier en Rusia del *Tristan und Isolde* de Wagner en 1899, y el estreno de las óperas *Servilija* (1902), y *Skazanie o nevidannom grade Kiteže* (1907) de N. A. Rimskij-Korsakov. En 1908 F. Blumenfeld dirigió con gran éxito en las temporadas de arte ruso en París con la compañía de S. Djagilev, el *Boris Godunov* de Musorgskij. Además de los espectáculos de ópera, Felix Blumenfeld dirigió música sinfónica en la *Sociedad Rusa de Conciertos Sinfónicos* en St. Peterburg, financiada y organizada por A. Ziloti de 1903 a 1917 (v. *supra*, cap. II. cita 71). En 1908 estrenó la primera sinfonía en *Es-Dur* op. 1 de Igor' Stravinskij. Al año siguiente estrena, también de Stravinskij, *Pogrebal'naja pesn'*, [*in memorian*] op. 5, dedicado a la memoria de N. A. Rimskij-Korsakov. También

<sup>6</sup> АСАФ'ЕВ, Б.: «Чопин в воспроизведении русских композиторов» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1946, pp. 38-39 (ahora en: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. t IV. Akademii Nauk, Moskva, 1955, p. 317).

<sup>7</sup> Репин, И. и Стасов, В. *Perepiska*. t. III, М., 1950, p. 143. Citado en: БАРЕНБОИМ, Л.: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989, p. 14.

dirigió los estrenos de *Božestvennaja poema /Le poème divin* (3ª sinfonía), y el *Poema Ekstaza* (4ª sinfonía) de A. Skrjabin.



Como ya hemos mencionado anteriormente, Felix Blumenfeld inicia su actividad pedagógica en septiembre de 1885 en el conservatorio de St. Peterburg, como profesor de piano y música de cámara por 32 años, hasta 1918. El pianista y director A. Gauk, —discípulo de Blumenfeld en el conservatorio de St. Peterburg, describe en sus memorias las clases con Felix Michajlovič.

«Lo que advertí en su clase superó todas mis expectativas. Ante todo él inducía hacia la independencia y trataba por todos los medios

revelar la faceta creativa del alumno [...] Era imposible limitarse a los marcos de la tarea pedida, y era necesario por sí mismo encontrar el camino hacia la mejor resolución de las tareas artísticas. Blumenfeld nos enseñó a escucharnos, a controlar, a seguir tras los resultados del cumplimiento de nuestras intenciones. Esta sensación de constante control posteriormente jugó un gran papel en mi trabajo como director [...] En calidad de ejercicios técnicos al piano, Blumenfeld aconsejaba tocar las transcripciones de los *études* de Chopin realizadas con gran maestría por L. Godowski. Para otras piezas debíamos nosotros mismos inventar distintos ejercicios que propiciaran el desarrollo de la técnica. Además, Blumenfeld exigía que tocáramos trasponiendo [...] Era una encantadora persona y un músico profundo, que sabía con dos o tres palabras descubrir completamente la esencia de la cuestión, y llevar al alumno hacia el camino correcto [...] El alumno preferido de Blumenfeld era su sobrino H. G. Neuhaus, nuestro gran pianista y pedagogo.»<sup>8</sup>

En 1918 el hambre y la enfermedad obligaron a F. Blumenfeld a refugiarse en el

<sup>8</sup> GAUK, A.: «Putëvka v žizn'» en: TIGRANOV, G. ed. *Leningradskaja konservatorija v vospominanijakh*. Kniga II, Leningrad «Muzyka» 1988, pp. 111-112.

sur. Primero en Ekaterinoslav, y posteriormente en Kiev, en donde dirigió por cuatro años el Instituto Superior de Música y Drama *N. V. Lysenko*. Al poco tiempo F. Blumenfeld es nombrado profesor de piano y de dirección orquestal en el conservatorio de Kiev, y en 1920, director del mismo.

Por invitación del entonces director de la cátedra de piano del conservatorio de Moscú, K. N. Igumnov, en 1922 Felix Blumenfeld es nombrado profesor del conservatorio. En Moscú F. Blumenfeld trabajó por ocho años hasta su muerte, acaecida el 21 de enero de 1931. En ese periodo con él estudiaron muchos pianistas soviéticos, entre ellos el pianista y musicólogo Lev A. Barenboim, autor de varios tratados sobre la teoría del pianismo y algunas monografías de pianistas rusos.

Lev Barenboim afirma que el método de trabajo pedagógico de F. Blumenfeld, se determina finalmente en su idea sobre la esencia y las tareas de la creación interpretativa. Esta idea se fue cristalizando desde el periodo de su formación artística, y que consiste básicamente en hacer la música entendible.

¿Pero cómo realizar este principio? ¿De qué manera lograr que el contenido musical sea entendido y captado por un amplio círculo de escuchas? A estas cuestiones, L. Barenboim responde que para lograr tal interpretación, ésta deberá ser psicológicamente con contenido, completa, clara, colorida, sincera y verdadera. El pianista debe saber esculpir el modelo de la obra, mostrar la diversidad de todos sus elementos, su volumen, darle casi una apariencia y sensación física. El ejecutante debe de impregnarse con el modelo creado de tal manera que pueda llevarlo hasta el auditorio con el temperamento, la veracidad y la facilidad, como si fuesen sus propias ideas y sentimientos. Este es el “molde” de la idea interpretativa, y del saber reproducirlo artística y sinceramente ante otros, lo que enseñó F. Blumenfeld en sus clases.

El pianista podrá “hacer la música entendible”, sólo en el caso de que él mismo entienda su contenido. Para lograr esto, el pianista deberá escucharse en la música. F. Blumenfeld ante todo exigía la activación extrema del oído entonativo del

alumno, que lograba por varios caminos y con diversos medios. Para que se desarrolle la imaginación auditiva, — fundamento de cualquier actividad musical creativa, — el oído debe agudizarse, refinarse, ser muy sensible y flexible. Para “escucharse en la música”, no sólo es necesario “los oídos que escuchan”, sino así mismo los “ojos que escuchan” y los “dedos que escuchan”.

Oír la música no significa escucharla. Se puede “oír” a todos los sonidos de la obra musical, pero no “escuchar” la música como obra de arte, es decir, concentrarse en escuchar y vivenciar la idea artística. En su obra *La Forma Musical como Proceso*, Boris Asaf'ev afirma que «...la música la oyen muchos, pero la escuchan muy pocos. Sobre todo la instrumental. La pintura también la ven casi todo mundo, pero no todos ven al arte de la pintura.»<sup>9</sup> Esta escucha concentrada, que se convierte en un “trabajo intelectual”, también es necesaria para el público. Pero para el músico profesional, sea de la especialidad que fuere, compositor, intérprete o musicólogo, esta atención auditiva” es necesaria en mucho mayor medida.

F. Blumenfeld valoraba a aquellos alumnos que desarrollaban en sí la capacidad de escuchar, de vivenciar y comprender la música. No oír, sino escuchar! Aprender a escucharse en lo que uno está tocando. No entender lo que se está tocando significa no escucharlo, ni tampoco sentirlo. El escuchar los “acontecimientos” que suceden en la música, es decir su comprensión y su vivencia, son aspectos interrelacionados de uno y un mismo proceso. F. Blumenfeld poseía un oído musical fenomenal. Su oído captaba las más finas frecuencias, los matices tímbricos y dinámicos, y podía “escuchar con los ojos” cualquier partitura. Su oído interno poseía una particularidad psicológica que él mismo explicaba de esta manera:

«Yo no puedo imaginarme uno u otro sonido, — ya sea una voz melódica, una secuencia armónica o un tejido polifónico, — si no lo veo todo esto con los ojos. En tales casos, cuando necesito recordar cualquier sonoridad, observo mentalmente en mi

---

<sup>9</sup> ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonaciya*. Moskva, Muzgiz, 1947 / 4 izd. Leningrad, Muzyka, 1971, p. 215.

imaginación las notas y entonces con gran exactitud escucho.»<sup>10</sup>

En opinión de F. Blumenfeld, además de las elementales capacidades del oído musical, consideraba necesario dos momentos muy importantes para el desarrollo de un verdadero oído musical. En primer lugar, una fina distinción y vivencia auditiva de los elementos del tejido musical en su simultaneidad (es decir, verticalmente), y en su secuencia (horizontalmente). En segundo lugar, un oído interno flexible y realzado, es decir, aquella capacidad de imaginarse la música y de maniobrar con las propias representaciones auditivas. Pero para el músico, lo más dañino es la rutina auditiva, ya que ésta destruye la creatividad.

Para el desarrollo de la actividad auditiva de los alumnos, F. Blumenfeld les aconsejaba educar en sí mismos a percibir la música con el oído interno, estudiando las obras sin el instrumento. Para este entrenamiento auditivo, Blumenfeld recomendaba iniciar con una música de factura lenta y simple.

Este mismo método de estudio lo recomendaba el pianista Josef Hofmann, en su obra *Piano Playing* (v. *infra*, cap. IV, *La Corriente Psicotécnica*). Esto no es de extrañar, ya que ambos lo habían tomado de la tradición de Anton Rubinstein. Además de Rubinstein, este método era utilizado por grandes pianistas del pasado, como F. Liszt y Hans von Bülow. Este método tiene como objetivo activar al máximo la esfera auditiva, al reforzar la memoria y la imaginación del oído interno. El método es parecido al método que posteriormente elaborará Stanislavskij, con el trabajo de los actores en la imaginación de objetos (v. *infra*, cap. IV, *Ibidem*). En el trabajo del pianista este método tiene una utilidad invaluable. Ante todo porque el aparato técnico no forja a la imaginación creativa auditiva, y por la fuerza, no la dirige por su camino andado. Es por eso que F. Blumenfeld concebía en dos categorías a los pianistas. Unos “escuchan la música con anticipación”, y después la entonan; otros “mueven los dedos” sin escuchar con anticipación lo que quieren decir. Este “escuchar con anticipación” es el oído musical interno desarrollado. La

---

<sup>10</sup> BARENBOIM, L.: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. op. cit., pp. 26-27.

condición y el punto de partida de la interpretación musical.

F. Blumenfeld nunca se ocupó especialmente de la teoría pedagógica del piano. Su método de trabajo pedagógico, surgido de la práctica artística y de sus clases de piano nunca lo sistematizó. Sus puntos de vista sobre el papel del oído musical interno en el arte interpretativo, no lo expuso en ningún tratado pianístico. Los testimonios de su método de trabajo se han reconstruido básicamente a partir de los escritos y recuerdos de sus alumnos.

Otra de las grandes figuras del pianismo ruso en el umbral del siglo XX, ha sido el pianista y compositor Leonid V. Nikolaev. En 33 años de trabajo pedagógico en el conservatorio de St. Peterburg (Petrograd-Leningrad), L. Nikolaev formó a los primeros grandes pianistas rusos del periodo soviético. Entre sus más célebres discípulos se encuentran: Marija Judina; Vladimir Sofronickij; Samarij Savšinskij; y el compositor Dmitrij Šostakovič. Sobre su vida y obra hablaremos con gran detalle en los siguientes capítulos de esta obra.

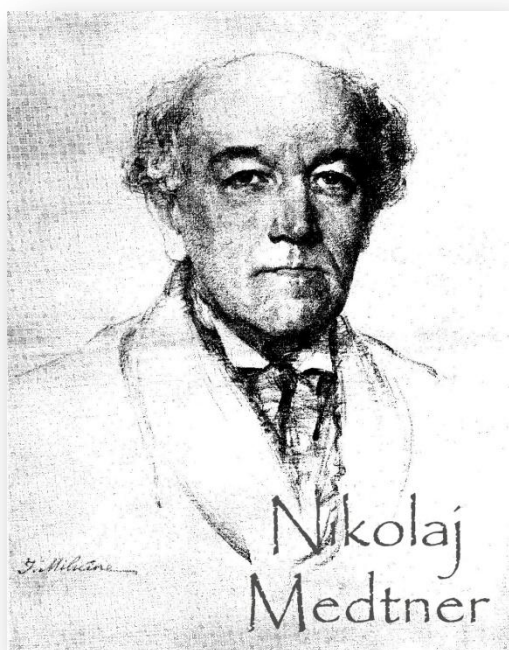
## **Moskovskaja Konservatorija II**

En el umbral del siglo XX el conservatorio de Moscú formó a muchos músicos talentosos, que posteriormente fueron grandes compositores e intérpretes. Entre ellos sobresalieron de manera especial tres grandes figuras: Sergej Rachmaninov, Aleksandr Skrjabin, y Nikolaj Medtner. Tres compositores pianistas que representaron una etapa muy importante del arte musical ruso.

La preparación de los pianistas en los conservatorios de Rusia propició el interés y el desarrollo del arte pianístico en los jóvenes compositores. Esta nueva generación de compositores rusos dominaba el instrumento, y en su mayoría también se dedicaron a la interpretación, logrando la celebridad también como pianistas. Un ejemplo de ello fue sin duda Sergej Prokof'ev, discípulo de Anna Esipova en St.

Peterburg, además de los tres ya mencionados. Gracias a esta nueva generación de compositores, la literatura pianística rusa obtuvo un nuevo desarrollo, e influyó sin duda sobre la enseñanza y sobre la teoría misma del pianismo.

Hacia el final del siglo XIX, además de las figuras centrales del pianismo ruso en el conservatorio de Moscú (Taneev, Pabst, Zverev, y Safonov), impartieron clases de piano por un breve periodo A. Ziloti (1881-91), Ferruccio Busoni (1890-91), V. Sapel'nikov (1897-98), y por un periodo más largo, P. Schletzer (1891-98), y N. Šiškin (1891-1912). A. Skrjabin trabajó en el conservatorio por un periodo de cinco años (1898-1903), y Josef Lhévinne por muy poco tiempo.



Una de las más controversiales figuras de este principio de siglo para el arte musical ruso, fue el compositor y pianista Nikolaj Karlovič Medtner.<sup>11</sup> Ingresó al conservatorio de Moscú en 1892. Fue discípulo de Paul Pabst, y Vasil'ij Safonov. Se graduó del conservatorio con medalla de oro en 1900. En ese año obtiene una mención de honor en el concurso de piano *Rubinstein* en S-Peterburg.

Su talento como compositor le permitió a Medtner la libertad artística en la interpretación no sólo de sus propias obras, sino también la de otros compositores. Tocaba como si nuevamente creara las obras. Y si en la interpretación de sus

<sup>11</sup> Nikolaj Karlovič Medtner (1880-1951) — compositor y pianista ruso de origen estonio. Nace en Moscú el 5 de enero (24/12/1879) de 1880. Su carrera como compositor inicia en 1903. En 1909 y en 1916 obtiene el premio *Glinka* por sus composiciones para piano. En 1921 emigra a Europa. En 1928 es nombrado miembro honorario de la *Royal Academy of Music*. En 1935 publica una obra sobre estética musical titulada *Muza i moda*, y se establece definitivamente en Inglaterra. Muere en Londres el 13 de noviembre de 1951. Cfr. Zetel', I.: *N. K. Medtner-pianist*. M., 1981; APETJAN, Z., ed: *N. K. Medtner. Vospominanija. Stat'i. Materialy*. Moskva, «Sovetskij Kompozitor», 1981.



propias obras revelaba su fuerte individualidad, en la interpretación de otros autores sabía mantenerla al margen, llevando a un primer plano las propiedades presentes del creador de la obra. En su interpretación siempre estaba presente la frescura de la vivencia, que obligaba al público a percibir las obras muy escuchadas, como algo nuevo apenas compuesto. Sin embargo, al mismo tiempo su interpretación se distinguía por su férrea lógica, su inamovible arquitectónica y exactitud de joyería, con una carga emocional equilibrada y de riqueza tímbrica.

N. Medtner fue profesor de piano del conservatorio de Moscú en dos ocasiones. La primera de ellas en 1909, por invitación del entonces director del conservatorio M. M. Ippolitov-Ivanov, en sustitución de V. Safonov.<sup>12</sup> Pero debido a que Medtner deseaba dedicarse por completo a la composición, su trabajo se prolongó tan sólo un año. Posteriormente regresa en 1916, y permanece ahí hasta 1919.

Se afirma que a Medtner no le gustaba el trabajo pedagógico, porque lo distraía de la composición. Pero se vio obligado a ello, ya que sólo las clases de piano le suministraron un modesto ingreso a lo largo de toda su vida. En su actividad pedagógica, N. Medtner no sólo aspiraba a mostrarle al alumno el arte de la interpretación pianística en su aspecto puramente profesional, sino formar su personalidad en las normas éticas y estéticas que él mismo profesaba en la vida, y que determinó a su propio aspecto artístico.

El pianista A. Šackes, uno de sus últimos discípulos del conservatorio de Moscú, describe en sus *Recuerdos sobre Medtner-Pedagogo*, el proceso de enseñanza en sus clases. A. Šackes relata que Medtner tenía pocos alumnos, alrededor de nueve. Generalmente todos sus alumnos permanecían en clase por seis o siete horas. Nadie salía del aula después de su propia clase. De esta manera todos sus alumnos conocían el repertorio de los demás, y el proceso mismo de la clase.

Nikolaj Medtner poseía la capacidad de adivinar y desarrollar las cualidades individuales de cada alumno. Les ayudaba a escuchar y a “ver” todo el tejido

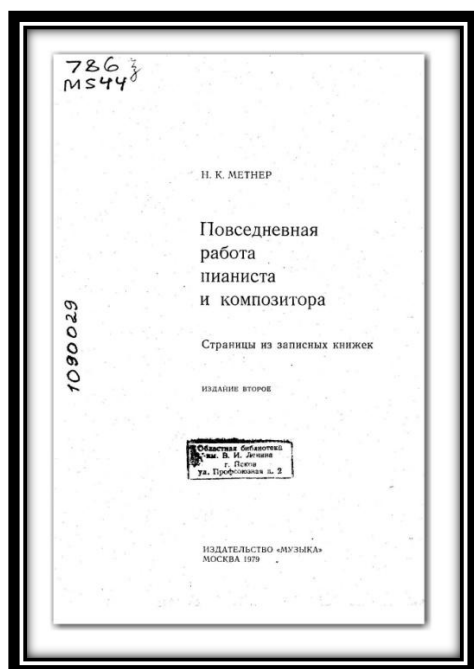
---

<sup>12</sup> Cfr. IPPOLITOV-IVANOV, M.: *50 let russkoj muzyki v moich vospominaniach*. M., 1934, p. 119.

musical, todos los elementos del discurso musical, para conducir al alumno hacia el objetivo principal, — hacia el tema y el contenido de la obra. Todas sus indicaciones siempre surgían de la esencia misma de la obra, basadas en la lógica intrínseca del pensamiento musical. A. Šackes afirma que: «La inspiración de la demostración alcanzaba tal fuerza, que daba la impresión como si se presenciara el nacimiento de una obra musical.»<sup>13</sup>

En sus clases no existía la dualidad entre la técnica y la esencia de la obra, y la misma palabra “técnica” nunca se mencionaba. Todos los problemas técnicos estaban orgánicamente relacionados con el contenido musical.

«Medtner muchas veces demostró que cualquier medio técnico está relacionado con el contenido, y precisamente con la obra dada, con el modelo sonoro concreto. Y en esto nunca daba “recetas” universales, ni indicaciones de algún medio necesario para aplicar siempre y en todos los casos.»<sup>14</sup>



Nikolaj Medtner daba mucha importancia a la racionalidad y economía del movimiento de las manos. Liberarse de todos los movimientos innecesarios, y encontrar sólo aquellos que correspondan con el dibujo melódico, la dinámica y la respiración rítmica.

«Frecuentemente escuchábamos en clase la expresión característica — “todo respira!” El mismo Medtner tenía unas manos muy suaves. Al rozar el teclado, era como si tomara en sí los intervalos. El mismo proceso de producción del sonido era algo

especial. Parecía que las teclas fueran un cuerpo elástico e inusualmente suave.»<sup>15</sup>

Todo el sistema de trabajo de N. Medtner con los alumnos se concentraba no sólo

<sup>13</sup> ŠACKES, A.: «Vospominanija o Medtner'e-pedagoge» en: Sokolov, M., ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 1. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1965, p. 149.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

en enseñarles a escuchar y a “ver”, sino también a pensar. Hacer conscientes las tareas y así obtener las habilidades del arte interpretativo.

En base a la práctica pedagógica de toda su vida, Nikolaj K. Medtner escribió un cuaderno con breves anotaciones de carácter personal. Estas anotaciones son de diverso tipo. Algunas son sobre cuestiones generales, y más frecuentemente como un recordatorio del proceso de estudio en clase. Muchas de las ideas de estas anotaciones representan una valiosa ayuda al joven pianista para encontrar un método productivo de trabajo. El cuaderno de anotaciones se conservó en hojas sueltas y no siempre fechadas. Las primeras anotaciones son de 1916, y las últimas de 1940. El cuaderno de anotaciones fue editado por M. A. Gurvič y L. G. Lukomskij, y publicado en 1963, bajo el título: *El Trabajo Diario del Pianista y el Compositor*.<sup>16</sup> La obra se divide en cuatro partes y dos anexos. En la primera parte se exponen las anotaciones sobre *El estado general en el Trabajo del Pianista*, dirigido a los intérpretes. La segunda parte se titula: *El Trabajo sobre elementos aislados de la interpretación musical*. En ésta se incluyen las anotaciones de Medtner sobre el tempo y el ritmo; sobre el hilo conductor entre el tema y el tempo; sobre la imaginación; las manos; los principios del trabajo sobre las obras; el pedal; el trabajo directo antes del concierto y la preparación de las grabaciones; sobre los instrumentos y algunas indicaciones. La tercera parte es *Sobre los Ejercicios*. Ésta contiene anotaciones sobre las digitaciones y el *touché*; sobre el centro del movimiento; la agilidad; la función de la muñeca; el trabajo sobre las octavas y las dobles notas, acordes, trinos y saltos. La cuarta parte se dedica a las *Anotaciones Sobre el Trabajo del Compositor*, que expone ideas sobre la voluntad en la creación artística, y sobre el espíritu y la materia en el arte contemporáneo. El primer anexo son ideas prácticas sobre el desarrollo de las semillas melódicas, y el segundo anexo expone los ejercicios propuestos por N. Medtner. En la primera parte sobre *El estado general en el Trabajo del Pianista*, N. Medtner inicia con las siguientes

---

<sup>16</sup> MEDTNER, N.: *Povsednevnaia rabota pianista i kompozitora*. Sost., M. A. Gurvič i L. G. Lukomskij. M., 1963/R 1979.

anotaciones:

« En primer lugar, la postura! Y la libertad natural — *détendre*.

1. Recordar sobre el arte, es decir, no sólo sobre la fuerza y la velocidad, sino sobre la plástica, la gracia, sobre la expresión dada sin tensión en un absoluto estado de libertad.»<sup>17</sup>

Y más adelante dirigiéndose a los intérpretes, Medtner escribe: «Lo lento debe tener la capacidad de ser rápido: el forte — piano; el piano — forte; el staccato — legato; el legato — staccato; lo enérgico — suave; lo suave (delicado) — enérgico; lo difícil — fácil; lo ligero — moderado.»<sup>18</sup>

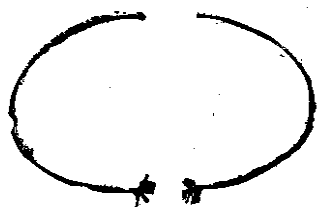
En la segunda parte sobre el tempo y el ritmo, N. Medtner anota: «La fracción del metrónomo es incompetente para el movimiento artístico.»<sup>19</sup>

Y sobre la expresión, escribe:

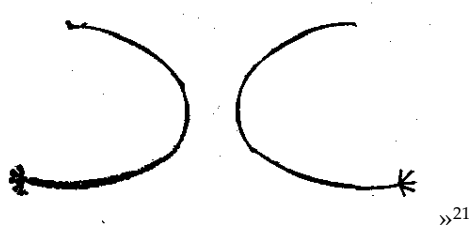
«Todo debe surgir, nacer desde el silencio. Llevar el silencio a todo. El silencio y la libertad de los dedos llegan cuando es visible la perspectiva del pensamiento, el hilo conductor del tema. Para esto es necesario cerrar los ojos!!!»<sup>20</sup>

En la tercera parte sobre la postura de las manos, N. Medtner hace sus siguientes anotaciones:

«La posición de los brazos es aquella en la cual los codos se separan del cuerpo, es decir, como si se separaran en dirección contraria, y las manos al contrario, como si se encontraran. De esta manera, los brazos generalmente obtienen esta forma:



y no esta:



»<sup>21</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

El anexo final contiene una serie de 39 ejercicios con sus variantes de N. Medtner. Citamos un ejemplo del ejercicio № 3, que muestra una escala cromática a dos octavas en digitación de cinco dedos:



Otra de las figuras centrales en el umbral del siglo XX, y posteriormente en el proceso de transición de la escuela pianística rusa al periodo soviético, fue el pianista Konstantin Nikolaevič Igumnov.<sup>22</sup> En su trabajo conjunto con Felix Blumenfeld y Aleksandr Goldenweiser, estos tres grandes pedagogos del piano transmitieron y desarrollaron las tradiciones del arte pianístico ruso en el conservatorio de Moscú.

<sup>22</sup> Konstantin Nikolaevič Igumnov (1873-1948) — pianista y pedagogo ruso. Nace el 19 de abril de 1873 en Lebedjan', Tambovskaja provincia. A los cuatro años de edad comenzó a estudiar piano con su institutriz, Alina F. Meyer (de origen alemán). En 1887 se muda a Moscú y estudia un año con N. S. Zverev. En 1888 Konstantin N. Igumnov ingresa al conservatorio de Moscú a la clase del pianista Aleksandr Ziloti, que en ese año regresaba a Moscú después de haber estudiado con F. Liszt en Weimar. K. Igumnov, S. Rachmaninov, A. Goldenweiser, y L. Maksimov estudiaron con A. Ziloti por tres años en el conservatorio. En 1891 A. Ziloti abandona el conservatorio por diferencias con V. Safonov, y K. Igumnov pasa a la clase de Paul Pabst. En 1894 K. Igumnov se gradúa del conservatorio con medalla de oro, y al año siguiente participa en el concurso de piano y composición *Anton Rubinstein* de Berlín, obteniendo el tercer lugar. Fue profesor del conservatorio de Moscú desde 1899 hasta su muerte, acaecida el 24 de marzo de 1948 en Moscú. Cfr. MILSTEIN, J.: *Konstantin Nikolaevič Igumnov*. Moskva, Muzyka, 1975; OBORIN, L. / Flier, Ja.: «Venok Konstantinu Nikolaeviču Igumnovu» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. III. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988, pp. 109-126.

Konstantin N. Igumnov fue profesor del conservatorio de Moscú por 48 años. Durante todo este tiempo, su práctica pedagógica estuvo íntimamente relacionada con la práctica interpretativa. Es por eso que su enseñanza fue un arte vivo, y no una doctrina que se ciñe a un sistema de reglas y recetas cómodas, establecidas para siempre. El arte pianístico para K. Igumnov era un organismo vivo que crece y se desarrolla, un arte ininterrumpido cuyo estudio no tiene límite, y no un sistema ya acabado en donde todo está listo e inmóvil. Sin embargo, tal sistema es más cómodo para su aplicación práctica, ya que en éste todo es conocido. Pero gracias a su forma cerrada, el sistema se convierte en el objetivo mismo, impidiendo el desarrollo artístico del pianista.

Konstantin Igumnov decía en clase:

«Mientras más vivo, más convencido estoy de que no puede haber un sólo sistema dogmático que siguiera en el transcurso de toda la vida. Todo cambia, todo se mueve, así que para qué asirse de algo fijo y petrificado [...] Cuando escucho sobre los pianistas que han recorrido un “sistema”, siempre recuerdo la frase de Liszt: “El sistema es una buena cosa, pero nunca lo he podido encontrar”. Y agregaba: “En cada sistema, sin importar lo amplio que sea, es algo orgánico, estrecho; el arte del pianista es pues tan diverso como la naturaleza misma, como la vida, y no soporta los marcos ya determinados”.»<sup>23</sup>

En realidad, la pedagogía de K. Igumnov consistía en la diversidad de los medios. Si hubiera creado un sistema, entonces hubieran sido varios, y lo que en realidad hizo, fue precisamente no crear un sistema. Su único y verdadero sistema era el cambio constante. No obstante, esto no significa que Igumnov estuviera en contra de una sistematización del trabajo del pianista, pero al igual que Josef Hofmann y Ferruccio Busoni, él estaba en contra de la rutina. «No se ejerciten por sistema o “metódicamente”, — afirmaba Josef Hofmann.»<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> L. A.: *Zapisi besed i razgovorov s K. N. Igumnov*. Citado en: MILSTEIN, J.: *Konstantin Nikolaevič Igumnov*. op. cit., p. 303.

<sup>24</sup> HOFMANN, J.: *Fortepiannaja igra. Otveti na voprosy o fortepiannoj igre*. M., 1961, p. 194 (v. *infra*, cap.

Para estos tres grandes pianistas, la sistematización significaba la muerte de la espontaneidad, ya que ésta es el alma del arte.

Para K. Igumnov, el sistema es una búsqueda constante que surge naturalmente de la visión del artista. Es una exigencia sin fin hacia sí mismo en la sensación viva del proceso creativo. En esta búsqueda, K. Igumnov anheló siempre a revelar en la música su contenido vivo; a pensar claramente; a ser convincente y natural en sus intenciones y sentimientos, sin caer en el virtuosismo superfluo. Para esto es preciso escucharse a sí mismo atentamente, y a través de este estricto auto-control, reproducir con exactitud toda indicación, en la correspondencia de los medios técnicos con la idea interpretativa.

El 13 de noviembre de 1946, con motivo del ochenta aniversario del conservatorio de Moscú, K. Igumnov dictó una conferencia en la *Malyj Zal* del conservatorio, titulada: *Mis principios pedagógicos e interpretativos*.<sup>25</sup> El texto de la conferencia se publicó por primera vez en el Nº 4 de la revista *Sovetskaja Muzyka* de 1948.

Una de las cuestiones centrales de esta conferencia, es la relación del autor y el intérprete. Para K. Igumnov esta es una cuestión central que determina todo el proceso de la interpretación. En este proceso, el elemento creativo en el arte de la interpretación es imprescindible, ya que no es un proceso unilateral de transmisión obediente y sin iniciativa de la voluntad del autor. En su opinión:

«El texto del autor — es sólo un plano arquitectónico. Su desciframiento y cumplimiento — es el papel del intérprete. El fundamento para la creación interpretativa son todas las indicaciones del autor (pero no las del redactor) de tempo, ligaduras, dinámica.»<sup>26</sup>

En este sentido, K. Igumnov rechazaba la servil sumisión del intérprete al autor. El

---

IV, *Las Corrientes Psicotécnicas*)

<sup>25</sup> IGUMNOV, K.: «Moi ispolnitel'skie i pedagogičeskie principy. (Vstupitel'naja stat'ja, dobavlenija i komentariji Ja. Milstein'a)» *Sovetskaja Muzyka*, Nº 4, 1948, pp. 68-74. (ahora en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp. 144-146).

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 68. [CHENTOVA] p. 144.

trabajo del intérprete es creativo e independiente. El arte de la interpretación no es únicamente el reflejo de un mundo ajeno y ya listo, sino que crea un mundo nuevo y propio. La obra de arte es ilimitada en su interpretación, y existen tantas interpretaciones, como intérpretes o planes de interpretación.

«La música es un lenguaje. La interpretación musical es un relato vivo, un cuento interesante que se desarrolla, en el cual los eslabones están relacionados unos con otros y contrastados uniformemente. Para esto es necesario saber pensar horizontalmente, es necesario observar a cada sonoridad armónica no aisladamente, no como algo autosuficiente, sino tener en cuenta su significado funcional, y sólo así partiendo de esto, darle uno u otro carácter.»<sup>27</sup>

Este escuchar horizontal permite al pianista la ininterrupción en las conexiones del cuento interpretado. Pero además de contar, es necesario darle un interés al relato.

Para esto es necesario desarrollar la dinámica, la entonación convincente y diversa, la capacidad de transformar estas entonaciones en la repetición de las frases sin deformar su sentido, el sentido del ritmo, etc.

Más adelante K. Igumnov nos habla en su conferencia sobre el papel del colorido en la interpretación pianística, que define en el *touché* (toque) y el golpe.

«Las condiciones para la producción del sonido correcto son: a) la libre posición del cuerpo; b) la justificación y sobriedad del movimiento; c) el rechazo a la fijación y preparación de la forma de las manos.»<sup>28</sup>

K. Igumnov afirma que la preparación de una forma determinada de las manos es nociva, ya que su estandarización conlleva a la monotonía del sonido. Por supuesto que no deben estar tensos el codo y el hombro, y es importante la elevación del pulgar, y sin embargo, la mano no debe estar completamente relajada. Para eso, es necesario saber organizar la posición del brazo, dependiendo de la situación, en breves fijaciones y en su liberación o relajación. También afirma

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 145.



que es necesario tocar lo más cerca posible del teclado, y sentir el fondo como en la sensación que experimentamos al caminar y sentir el suelo bajo nuestros pies.

La producción del sonido básicamente se realiza de un movimiento de arriba hacia abajo muy modesto y a veces imperceptible. El estado de calma de la mano se presenta sólo en el punto inferior del movimiento, y hacia arriba no debe haber ninguna interrupción. De esta manera el descenso y ascenso es un movimiento ininterrumpido. El cese del movimiento hacia arriba es un movimiento innecesario más, que trae consigo indecisión y no prolonga el sonido. Después de algunas palabras sobre el pedal, K. Igumnov afirma:

«Para el intérprete es necesario la cultura del oído. Pero esto es poco. El artista debe saber escuchar y sentir a la naturaleza y la vida. Sin esto no hay música. [...] La condición para una buena interpretación es la veracidad sin invenciones, y los contrastes deberán ser justificados.»<sup>29</sup>

K. Igumnov concluye su conferencia afirmando que su camino en la interpretación fue complicado y sinuoso:

«Yo lo divido en los siguientes periodos: 1895-1908 es el periodo académico; 1908-1917 es el periodo de inicio de búsqueda bajo la influencia de artistas y escritores (Serov, Somov, Brjusov y otros); 1917-1930 es el periodo de revaloración de todos los principios, el aumento del colorido a costa del dibujo rítmico, la exageración del *rubato*; 1930-1940 es el periodo de formación paulatina de mis puntos de vista actuales sobre los problemas del pianismo. Sin embargo, éstos los hice conscientes y los “encontré para sí”, sólo después de la Gran Guerra Patria \*»<sup>30</sup>

De 1944 a 1946 se realizaron una serie de entrevistas a K. N. Igumnov por el conocido psicólogo B. M. Teplov, y sus colaboradores del Instituto de psicología, A. V. Vicinskij y el pianista G. P. Prokof'ev. Los estenogramas de estas entrevistas fueron redactadas y comentadas por el profesor del conservatorio de Moscú Mstislav A. Smirnov, y publicadas por primera vez en 1973 bajo el título: *Sobre el*

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>30</sup> *Ibíd.* \* La “Gran Guerra Patria” es para la cultura rusa la Segunda Guerra Mundial — O. Ch.

*arte interpretativo y el camino creativo del pianista. Conversación con los psicólogos.* <sup>31</sup>

En estas conversaciones, que tratan fundamentalmente sobre cuestiones de la creación musical interpretativa, Konstantin N. Igumnov expresa sus puntos de vista sobre la psicología del intérprete-pianista. Sus respuestas en la entrevista son claras y simples, siendo sumamente valiosas por su comprensión profunda del mundo interno del artista. En general, el documento muestra la amplitud y la enorme vitalidad de las concepciones estéticas y artísticas de K. N. Igumnov.

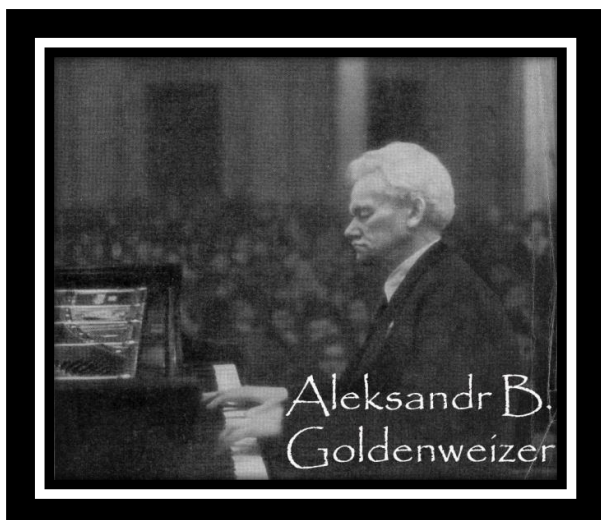
El artículo contiene además un interesante relato autobiográfico, en el que K. Igumnov habla sobre su infancia, los años de estudio y las circunstancias a lo largo de su vida. Son de especial interés sus comentarios sobre los pianistas Nikolaj Zverev, Aleksandr Ziloti, Paul Pabst, y Vasilij Safonov.

La actividad pedagógica de K. Igumnov se prolongó por más de medio siglo. Ésta inicia desde sus años de estudio en la última década del siglo XIX, y concluye hacia el final de 1947. Primero trabajó por un año en el colegio de música de Tiflis, Georgia, en 1898. En el conservatorio de Moscú fue profesor por 48 años. De éstos, un año (1942-43) en el conservatorio de Ereván, Armenia, a donde fue evacuado durante la segunda guerra mundial. La cantidad de sus alumnos en todos estos años es enorme. Sus más célebres discípulos fueron Lev Oborin y Jakov Flier.

En el umbral del siglo XX se inicia casi simultáneamente en St. Peterburg y Moscú la práctica pedagógica de Konstantin Igumnov, Leonid Nikolaev, y Aleksandr B. Goldenweiser. Estos tres grandes pedagogos, egresados del conservatorio de Moscú hacia el final del siglo XIX, continuaron con la tradición del pianismo ruso, llevándola a su plena consolidación en el periodo soviético.

---

<sup>31</sup> IGUMNOV, K.: «O tvorčeskom puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista. Iz besed s psihologami. Redakcija i komentarii M. Smirnova» en: SOKOLOV, M., ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i*. Vyp. 3. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1973, pp. 11-72 (ahora en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. II. Moskva, Muzyka, 1984, pp. 12-86)



Al igual que K. Igumnov, Aleksandr Borisovič Goldenweiser<sup>32</sup> fue profesor del conservatorio de Moscú por más de medio siglo, de 1906 a 1961. Fue un pianista con una colosal capacidad de memoria. Su enorme repertorio no tenía preferencia por estilo o compositor alguno. En escena, Aleksandr Borisovič tocaba tranquilo y seguro, características

que le permitieron grabar mucho.

En el desarrollo de su visión y concepción artística, jugó un papel muy importante no sólo la influencia de grandes músicos como Sergej Taneev, o Pëtr Il'ič Čajkovskij, sino también su contacto personal con el escritor Lev Nikolaevič Tolstoj. Esta amistad se inició en enero de 1896 en Moscú, y continuó por varios años en sus visitas mutuas a *Teljatenki* y *Jasnaja Poljana*.<sup>33</sup> El joven pianista tocaba en casa de los Tolstoj, y tomaba parte en las conversaciones literarias. De estas conversaciones, A. Goldenweiser escribió un libro que relata sobre las opiniones y afirmaciones de Lev Nikolaevič, titulado: *En compañía de Tolstoj*.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Aleksandr Borisovič Goldenweiser (1875-1961) — pianista, compositor, y pedagogo ruso. Nace el 10 de marzo de 1875 en Kišinev. Inició su educación musical a los cinco años en casa. En 1883 la familia Goldenweiser se muda a Moscú, en donde estudia con V. Prokunin (discípulo de N. Rubinstein, y P. I. Čajkovskij en composición). En el otoño de 1889, a los catorce años de edad, A. Goldenweiser ingresa al sexto curso del conservatorio de Moscú, junto con K. Igumnov y S. Rachmaninov, a la clase de A. Ziloti. En 1891 A. Ziloti abandona el conservatorio y Goldenweiser pasa, al igual que Igumnov, a la clase de Paul Pabst. Estudió composición con S. Taneev, A. Arenskij y M. Ipolotov-Ivanov. En 1895 se graduó del conservatorio como pianista, y dos años más tarde como compositor con medalla de oro. Fue profesor del conservatorio de Moscú de 1906 hasta su muerte, acaecida el 26 de noviembre de 1961 en su casa de campo en los suburbios de Moscú. Cfr. ALEKSEEV, A.: «Žizn' muzykanta» en: BLAGOJ, D., ed.: *Aleksandr Borisovič Goldenweiser. Stat'i, materialy, vospominaniya*. M., Sovetskij kompozitor, 1969. pp. 7-32.

<sup>33</sup> Nombre del poblado en donde se hallaba la casa de campo (dača) de la familia Goldenweiser, y el nombre de la finca de Lev N. Tolstoj. — O. Ch.

<sup>34</sup> GOLDENWEISER, A.: *Vblizi Tolstogo*. 2 t. M., 1922-23.



La influencia de Lev Tolstoj le permitió a Goldenweiser profundizar en su mundo interno, y a desarrollar el interés por los complejos fenómenos sociales. Bajo la acción de innumerables conversaciones con el escritor sobre la literatura y la música, se formó el intelecto y la visión estética del joven pianista. Su comprensión sobre el papel social del arte, y su significado como medio de educación del pueblo, se reafirmaron en su relación con Lev Nikolaevič.<sup>35</sup>

A. Goldenweiser escribió relativamente poco sobre la interpretación musical y la enseñanza del piano. Esto debido más a la falta de tiempo, que a su deseo de no hacerlo. Su primer escrito sobre la educación musical se publicó hasta 1934 en la revista *Sovetskaja Muzyka*, bajo el título: *Sobre las tareas fundamentales de la educación musical*.<sup>36</sup> Sin embargo, existen más evidencias de su práctica pedagógica y sus ideas sobre el pianismo en la serie de conferencias que ofreció entre 1947 y 1955. Gracias a estas conferencias, que se han conservado en estenogramas y grabaciones, podemos conocer con más detalle su trabajo pedagógico. La primera de estas conferencias es del 20 de mayo de 1947, en la *Casa Central de los Trabajadores del Arte* CDRI, publicada bajo el título: *Consejos a los jóvenes músicos*.<sup>37</sup> Posteriormente se publicaron los estenogramas de las conferencias: *Sobre la interpretación de las obras de los compositores clásicos. Estenograma de una clase abierta* (1952);<sup>38</sup> *Sobre la pedagogía pianística* (1953);<sup>39</sup> y, *El trabajo sobre las obras de forma*

<sup>35</sup> Cfr. GOLDENWEISER, E.: «Otryvki iz dnevnika» en: BLAGOJ, D., ed.: *Aleksandr Borisovič Goldenweiser. Stat'i, materialy, vospominaniya*. op. cit., pp. 149-218.

<sup>36</sup> GOLDENWEISER, A.: «Ob osnovnykh zadachakh muzykal'nogo vospitaniya» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1934, pp. 3-8.

<sup>37</sup> GOLDENWEISER, A.: Stenogramma konferencii CDRI ot 20 maja 1947 g. CGALI, f. 2932, op. 1, ed. chr. 1072. Fragmento editado por D. Blagoj, y publicado como: «Ob ispolnitel'stve» en: [SOKOLOV, 1965] pp. 35-71; publicado completo como: «Sovety molodym muzykantam» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 100-115.

<sup>38</sup> *Ídem*. Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 11 oktjabrja 1952 g.

compleja. *Estenograma de una clase abierta* (1955).<sup>40</sup>

En 1957 A. Goldenweiser publica en *Sovetskaja Muzyka* un artículo de carácter autobiográfico, titulado: *Recuerdos*.<sup>41</sup> Al año siguiente publica un artículo *Sobre la interpretación musical. De las anotaciones de un viejo pianista-intérprete*.<sup>42</sup> Finalmente se publica póstumamente en 1966 su artículo *Sobre la interpretación musical*.<sup>43</sup>

La lógica, la disciplina, y el profesionalismo, fueron la base en la pedagogía de A. Goldenweiser. En ésta no había lugar para los extremos y las exageraciones injustificadas. Cada acto se subordinaba al sentido común, a las leyes, y las argumentaciones. En todo se revelaba la razón del maestro, con su capacidad única para explicar, mostrar y convencer al alumno. A. Goldenweiser enseñó a los pianistas a pensar, a trabajar, y a comprender las exigencias de la práctica pianística. Para esto, daba claros consejos y siempre encontraba la llave lógica para la resolución de los problemas. Este trabajo constante era la base para la formación exacta y segura de la maestría esperada. Sin embargo, este trabajo no fue un estándar para todos. A. Goldenweiser sabía reconocer la individualidad del alumno, y darle la libertad precisa para revelar a esta misma individualidad.

En su actividad pedagógica, A. Goldenweiser elaboró medios y métodos de trabajo exactos. El alumno no podía basarse en la inspiración o la casualidad. Para la primera clase el texto tenía que estar de memoria. La factura se analizaba detalladamente, y se determinaban las variantes técnicas y el carácter del movimiento. Así mismo se prohibía estudiar mediante innumerables repeticiones.

---

CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 887. Publicado como: «Ob ispolnenii proizvedenij kompozitorov-klassikov. Stenogramma otkrytogo uroka» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 116-127.

<sup>39</sup> Ídem. «Ob ispolnitel'skom masterstve» Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 26 oktjabrja 1953 g. CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 893. (Publicado como: «O fortepiannoju pedagogike» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 88-100).

<sup>40</sup> Ídem. Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 15 marta 1955 g. CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 918. Publicado como: «Rabota nad proizvedenijami krupnoj formy. Stenogramma otkrytogo uroka» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 127- 143.

<sup>41</sup> Ídem. «Iz vospominanij» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1957, pp. 33-34.

<sup>42</sup> Ídem. «O muzykal'nom ispolnitel'stve. Iz zametok starogo ispolnitelja-pianista» en: Ginsburg, L., ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 2, M., Gos. Muz. Izd., 1958, pp. 3-13.

<sup>43</sup> Ídem. «O muzykal'nom ispolnitel'stve» en: [CHENTOVA, 1966] pp. 101-110.

Por otra parte, A. Goldenweiser se ocupó de los problemas estéticos en la interpretación. Sobre la evolución de los estilos, sobre el papel de intérprete, sobre sus derechos, sus posibilidades y el grado de su iniciativa.

Al igual que K. Igumnov, A. Goldenweiser afirma que la obra musical creada por el compositor es fijada de manera relativa por medio de signos musicales sobre el papel, y es así como continúa su existencia. Para que esta música pueda vivir, es necesario reproducirla. A. Goldenweiser afirma:

«Este no es un cuadro que cualquiera puede observar, e incluso un libro que cada quien pueda tomar y leer “para sí”. Para que la obra musical escrita sea un acontecimiento musical, ésta, como sabemos, cada vez deberá ser reproducida creativamente por una tercera persona — el intérprete; el intérprete cada vez concretiza la obra; sin él la obra musical vive sólo potencialmente.»<sup>44</sup>

Cómo suena la obra, y cómo es recibida por el público, es responsabilidad del intérprete. La interpretación es la responsable del destino de las obras musicales. Cada interpretación musical es única. Sabemos que las obras se pueden repetir muchas veces, pero cada vez ésta es otra interpretación. La interpretación nunca es idéntica, ya que es la revelación de la voluntad creativa del intérprete.

A. Goldenweiser afirma que el intérprete debe ver a cada interpretación como un acontecimiento artístico, al cual hay que poner mucha atención. El proceso de tocar una pieza, o incluso un fragmento, deberá ser un acontecimiento artístico, y éste en el proceso de trabajo, deberá ser el momento más importante.

«El intérprete debe develar el contenido de la obra. Su estado emocional y la forma en que este contenido y este estado consisten. El intérprete debe lograr y descubrir la imagen sonora que se encuentra en la obra. Para lograr esto no es suficiente con la maestría técnica superficial. La imagen se revela en la interrelación rítmico-dinámica de los matices.»<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> GOLDENWEISER, A.: «O muzykal'nom ispolnitel'stve...» op. cit., p. 3.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

El intérprete debe ante todo sentir la imagen de la obra, su contenido y su arquitectónica. Esta imagen será su guía para comenzar a trabajar detalladamente sobre la obra. En cada episodio tenemos siempre una línea conductora sobre un fondo acompañante. El entorno del tema es el fondo, que deberá ser vivo y no un simple acompañamiento mecánico bajo la línea conductora. Éste entorno debe ayudar al tema, y a veces contraponérsele. A. Goldenweiser realiza aquí una evidente analogía con el arte plástico, en el que no es posible captar lo fundamental del cuadro si es que el fondo no ayuda o no armoniza, o al contrario, molesta. El menosprecio por el acompañamiento es un grave error. De aquí surge la importancia de la polifonía en la formación del joven pianista, en la cual cada voz tiene una importancia, y al mismo tiempo sentirse la línea conductora.

Sobre la sonoridad del instrumento, A. Goldenweiser afirma:

«El sonido del instrumento es su reacción al movimiento de nuestro cuerpo. Es por eso tan importante (¡y tan pocas veces se pone atención a esto!) la correspondencia entre la sonoridad, el movimiento, la sensación de los brazos y de todo el cuerpo del ejecutante.»

Cada movimiento y sensación de nuestro cuerpo debe corresponder con el resultado sonoro a que aspiramos lograr. Si se levantan demasiado las manos o al contrario, si su movimiento es demasiado rápido o lento, es decir, si el movimiento no corresponde con el ritmo de la música interpretada, entonces surgirán los problemas técnicos de coordinación. Es por eso que los movimientos que hacemos durante la ejecución, en relación al resultado que logramos, son en extremo importantes. Un ejemplo de ello es la utilización del pedal. A. Goldenweiser afirma que es errónea la opinión de que si mantenemos el pedal, siempre resultará *legato* sin importar lo que hagamos con las manos.

«Esto es completamente incorrecto. Si voy a mantener el pedal en sonidos separados del piano, éstos sonarán articulados, aunque permanezcan en el pedal. El *legato* deberá

ser de hecho, y no con la ayuda del pedal.»<sup>46</sup>

Para A. Goldenweiser, el piano no es un instrumento de percusión *non legato*. Es un instrumento que canta, y por tanto debe enseñarse al joven pianista en primer lugar a ligar los sonidos. El pedal no es sólo para ayudar a tocar legato, su función va mucho más allá.

«No es casual que Rubinstein afirmara, — el pedal es el alma del piano. Y no sería una paradoja de mi parte afirmar, que el arte de la pedalización es ante todo el saber tocar sin pedal. El pedal es el color que enriquece a la sonoridad. [...] El pedal deja de ser un color cuando no hay alternancia del pedal en la sonoridad. Además, el pedal no es algo constante; muchos pianistas saben únicamente presionar y quitar el pedal.»<sup>47</sup>

El pedal tiene muchos matices y maneras de utilizarse: el movimiento fino e ininterrumpido del pie; el movimiento rápido o lento; la presión profunda o superficial, etc. Lo importante, — como señala A. Goldenweiser, — es sentir la maravilla de la sonoridad sin el pedal.

Toda obra musical es una línea melódica única. En Beethoven por ejemplo, la lógica de la forma musical se percibe como una unidad melódica lineal. Cada obra musical, desde el primer sonido hasta último, representa una línea melódica ininterrumpida, parecida a aquella melodía sin fin a la que aspiraba R. Wagner.

«Debemos siempre sentir y transmitir al público la idea declamatoria de lo que tocamos. Debemos experimentar la sensación viva y clara de los límites en las frases y motivos.»<sup>48</sup>

La interpretación es como la lectura de un relato, en donde el músico debe de entender el lenguaje en que está leyendo. Muchas veces el intérprete no entiende el idioma que lee, y las frases se enciman o interrumpen. A. Goldenweiser señala que en esto tuvo una triste influencia el teórico alemán Hugo Riemann, quien afirmaba que en la música todos los motivos siempre comienzan en el *Auftakt*, la anacrusa, y si el motivo comienza realmente en la anacrusa, entonces es un enlace

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 9.



de motivos.<sup>49</sup> Esta “enfermedad anacrúsica” desafortunadamente se esparció a la mayoría de los redactores, maestros e intérpretes.

Otro de los aspectos importantes de la interpretación que Goldenweiser analiza en sus conferencias y escritos, es la respiración. La respiración es un factor vital, y su interrupción es el final de la vida. La respiración es la base de toda actividad humana, y en la música se encuentra en la capacidad del canto de la voz humana.

«Toda música siempre ha sido una desarticulación de la respiración. Esto es claro para cualquiera que toca en los instrumentos de aliento, e incluso en los instrumentos de arco, en donde la respiración se determina por la longitud del arco. Por desgracia el pianista puede tocar sin respirar incluso todo el día. Con frecuencia al escuchar a algunos pianistas, experimento la sensación psicológica de la sofocación. Imagínense a un cantante que tiene una respiración ilimitada y que puede cantar dos o tres minutos en una sola respiración. Yo me imagino que escucharlo sería algo tortuoso.»<sup>50</sup>

La respiración es el nervio de toda interpretación expresiva, y debe ser una propiedad inseparable de la interpretación pianística. Todo apresuramiento o exageración de los tiempos rápidos son nocivos para la interpretación. Se puede tocar muy lento y todo el tiempo apresurarse. Y al contrario, tocar rápido y no apresurarse. El apresuramiento se evidencia al final de las frases y pasajes que no se tocan rítmicamente hasta el final, lo que interrumpe el modelo sonoro. A. Goldenweiser afirma que esto sucede en parte, por las impresiones visuales proyectadas en el espacio. Lo que está más alejado nos parece más pequeño, y esto nos da la sensación de la perspectiva.

«La disminución visual de los objetos alejados por costumbre lo llevamos hacia las impresiones auditivas, tratando de acortar el final de la frase. Sin embargo, los sonidos al alejarse de nosotros no se encogen en el tiempo, sino únicamente se hacen más débiles. Sabiamente dijo Petri: toquen el final de la frase de tal manera que les parezca

---

<sup>49</sup> Cfr. RIEMANN, H.: *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg, 1884.

<sup>50</sup> GOLDENWEISER, A.: «O muzykal'nom ispolnitel'stve. Iz zametok starogo ispolnitelja-pianista» op. cit., p. 10.

que hacen un retardando hacia el final.»<sup>51</sup>

El hecho está en no confundir la velocidad con el apresuramiento. El pulso de la interpretación viva está en la correlación rítmica de los sonidos en el tiempo, en combinación con las graduaciones dinámicas. Esta correlación es definitiva en el arte de la interpretación. Una cuestión importante en la interpretación pianística es que su entonación depende de la afinación temperada del instrumento, pero la correlación rítmica de los sonidos en el tiempo, en combinación con las graduaciones dinámicas, depende completamente del pianista. En esto se revela su individualidad, ya que cada matiz depende de la voluntad y sensación del intérprete.

«Nosotros nunca tocamos matemáticamente exacto. La unidad de pulsación no es la mecanización del ritmo. La interrelación de la dinámica con el ritmo se determina por los intervalos entre los sonidos, por eso los momentos de distancia entre los sonidos son definitivos en la estructura rítmica general de la obra. Con frecuencia el intérprete tiene la sensación de que durante la pausa no tiene nada que hacer.»<sup>52</sup>

El pulso en la pausa y los silencios, son un factor vital de la creación rítmica en la interpretación. Todo lo que tocamos inevitablemente se refracta a través del prisma de nuestra personalidad. Sin embargo, el objetivo de nuestra interpretación deberá ser el revelamiento de la imagen sonora de la obra, y no mostrarse a sí mismo. Debemos tratar de adentrarnos en la individualidad de cada autor que interpretamos. Al comprender y sentir la imagen de la obra, debemos recrearla en la interpretación y llevarla hasta la conciencia del público.

A. Goldenweiser dio una especial atención a la educación de los niños. Ya en el segundo año de la revolución rusa, encabezó el *Consejo de Música* en el Ministerio de Educación (*Narkompros*) RSFSR, dirigido por A. V. Lunacarskij. Por iniciativa suya y con su participación, se crearon las primeras escuelas especiales de música para niños dotados, estableciendo así el sistema de educación musical especial en la Unión Soviética (v. *infra*, cap. V, *El sistema Soviético de Educación Musical*). Para

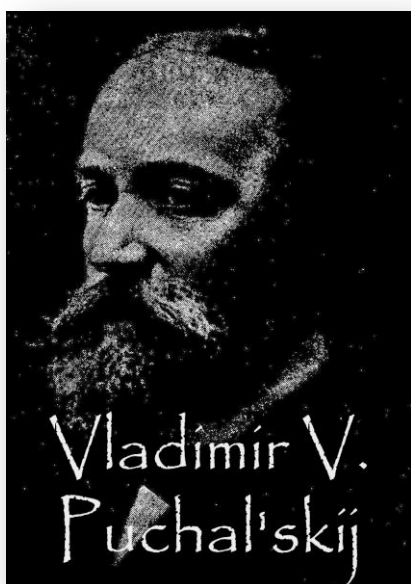
---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

esto, en primer lugar se dio a la tarea de separar la educación musical general de la preparación especial de músicos profesionales, elaborando una metódica. Esta metódica subrayaba tres momentos específicos: a) la interrelación de lo general con la formación artística; b) el trato específico en clase; c) los medios de trabajo sobre el sonido, la importancia del *legato*, y la educación posterior del piano.

En más de medio siglo de actividad pedagógica, A. Goldenweiser formó a varias generaciones de grandes pianistas y pedagogos soviéticos. Desde sus primeros discípulos anteriores a la revolución, como el compositor y pianista Samuil Feinberg y el pianista y musicólogo Grigorij Ginsburg, hasta sus discípulos de los años cincuenta, como el célebre pianista Lazar Berman y el renombrado pianista y pedagogo Dmitrij Baškirov.<sup>53</sup> Entre sus discípulos (más de 200), además de los ya mencionados, se encuentra el compositor Dmitrij Kabalevskij, y los pianistas A. Kaplan, T. Nikolaeva, A. Nikolaev, A. Alekseev, y D. Blagoj.



### Kievskaja Konservatorija

El conservatorio de Kiev fue otra de las instituciones musicales que jugaron un papel muy importante en el proceso de transición del pianismo ruso al periodo soviético. Su primer director fue el pianista Vladimir Vjačeslavovič Puchal'skij, uno de los más destacados discípulos de Teodor Leszetycki en Rusia.

<sup>53</sup> Es importante hacer mención en este momento sobre la actividad pedagógica de D. Baškirov en la *Escuela Superior de Música Reina Sofía* de España. A través de esta cátedra de piano en Madrid, se ha creado un acceso directo a la tradición del pianismo ruso para los jóvenes pianistas no sólo de Europa, sino de Hispanoamérica. En mi práctica pedagógica en México, he tenido la satisfacción de formar a talentosos jóvenes pianista que han ganado concursos en Hispanoamérica, y esto les ha permitido ingresar a la *Escuela Reina Sofía*.

Vladimir V. Puchal'skij nació en 1848 en Minsk, capital de Bielorrusia. Estudió en el conservatorio de St. Peterburg de 1870 a 1874 con T. Leszetycki (v. *supra*, cap. II, cita 44). Al graduarse del conservatorio con medalla de oro, V. Puchal'skij es invitado como profesor de piano en el mismo conservatorio de St. Peterburg por dos años. En 1876 recibe la invitación oficial de A. Albrecht, director del colegio de música de la *Sociedad Musical Rusa* (RMO) en Kiev, en ese entonces dirigida por el arquitecto Vladimir N. Nikolaev, padre del pianista Leonid V. Nikolaev (v. *infra*, cap. VI). Así, en septiembre de 1876 se inicia la productiva actividad musical y pedagógica de V. Puchal'skij en Kiev.

En 1890 A. Rubinstein invitó a V. Puchal'skij como jurado del primer concurso mundial de piano y composición en St. Peterburg, del cual recibió en ese año el primer premio el pianista N. A. Dubasov, y el primer premio en composición el célebre pianista Ferruccio Busoni (v. *supra*, cap. II, cita 11; e, *infra*, cap. IV, cita 59).

Vladimir Puchal'skij fue profesor y director del colegio de música por muchos años. Entre sus discípulos más destacados de ese periodo se encuentran el pianista y pedagogo Leonid V. Nikolaev, quien estudió con V. Puchal'skij de 1890 a 1897, y el musicólogo Boleslav L. Javorskij de 1894 a 1898.

Con motivo de las celebraciones del cincuentenario de la *Sociedad Musical Rusa* (RMO), en 1913 se inaugura el Conservatorio de música de Kiev. V. Puchal'skij es nombrado su primer director. Hasta la formación del conservatorio, V. Puchal'skij había ocupado el puesto de profesor de piano y director de la escuela de música. La dirección del conservatorio solo la ocupó el primer año. Para el inicio de las actividades académicas del conservatorio, V. Puchal'skij invitó a la cátedra de piano al pianista G. Beklemišev, discípulo de V. Safonov en Moscú, y a Sergej Tarnovskij, discípulo de T. Leszetycki en St. Peterburg.

Vladimir Horowitz, uno de los más célebres pianistas rusos en occidente, fue uno de los primeros alumnos de piano del conservatorio de Kiev, quien ingresó a la edad de nueve años a la clase de V. Puchal'skij. Posteriormente Horowitz



estudiaría con Sergej Tarnovskij, y finalmente con Félix Blumenfeld.

También el pianista Grigorij Kogan, creador de la primera cátedra de historia y teoría del pianismo en el conservatorio de Moscú (v. *infra*, cap. v, citas 90-94), fue otro de los destacados discípulos de V. Puchal'skij en el conservatorio de Kiev.

Después de la revolución, V. Puchal'skij tomó parte activa en la reorganización del conservatorio, ocupando el puesto de decano de la facultad de instrumentistas.

Poco después de la revolución, en septiembre 1919, es invitado al conservatorio de Kiev el pianista Heinrich G. Neuhaus, quien permanecerá en el conservatorio por poco tiempo (sobre H. Neuhaus y su escuela hablaremos detalladamente en los siguientes capítulos). Posteriormente, en enero de 1920 es invitado al conservatorio Félix Blumenfeld, siendo en septiembre de ese mismo año electo por el consejo artístico al puesto de director del mismo. Félix Blumenfeld fue profesor del conservatorio de Kiev por sólo dos años, sin embargo, su influencia pianística en el conservatorio de Kiev fue decisiva (v. *supra*, cita 3).

Vladimir V. Puchal'skij fue profesor del conservatorio de Kiev hasta su muerte, acaecida el 23 de febrero de 1933, después de casi sesenta años de actividad artística y pedagógica.<sup>54</sup> Pero al igual que otros pianistas-pedagogos de su época, V. Puchal'skij no escribió sobre sus principios pedagógicos. No obstante, sobre su práctica pedagógica contamos con el testimonio de sus discípulos.

<sup>54</sup> Cfr. KOGAN, G.: «Nekrologi» *Sovetskaja muzyka*, № 2, 1933, p. 124.

En 1970 Grigorij Kogan publicó en *Sovetskaja Muzyka*, el artículo: *Mi maestro V. V. Puchal'skij*.<sup>55</sup> Kogan afirma que una de las particularidades de su pedagogía, era la manera breve y escogida de sus indicaciones en clase. Precisamente la elección de estas indicaciones, el saber qué decir en clase y qué callar por el momento, era la consideración más importante de su arte pedagógico. En una de sus críticas a la práctica pedagógica de su novato discípulo G. Kogan, V. Puchal'skij afirmaba:

«Usted enseña para el público, tratando de mostrar a las *damas* lo bien que Usted escucha y cuanto es lo que sabe. Y a los pobres alumnos se les hace vueltas la cabeza de tantas indicaciones con que Usted los abrumba. No se pueden recordar de una sola vez, y más aún, Usted no puede decirlas todas en su totalidad. Sus indicaciones son correctas e interesantes, pero sus alumnos no tocarán mejor después de éstas, sino peor. Porque hasta el momento ellos tenían un cuadro, aunque incompleto, que era necesario corregir con cuidado, y ahora en lugar de este cuadro, en lugar de la interpretación de la obra, resaltarán cientos de pequeñas tareas separadas — ahí crescendo, allá disminuyendo, aquí acento, etc.»<sup>56</sup>

En opinión de Puchal'skij, — afirma Kogan, — un maestro experimentado realiza fundamentalmente indicaciones básicas que lleven al mismo alumno a otras conclusiones complementarias. Este método estimula sin duda el desarrollo de un pensamiento independiente en el alumno dotado. Pero es claro que no todos los alumnos, y no de inmediato, sin importar lo acertado y afortunadas que fuesen estas indicaciones “básicas”, podrán llegar a otras conclusiones en la interpretación. Sin embargo esto no preocupaba a Puchal'skij.

«Él suponía que en el desarrollo normal y natural del alumno es más importante mostrar la perfección de aspectos separados en su interpretación; un prematuro “terminado” de la ejecución le parecía tan poco perspectivo, como aquellas flores sin raíces, que en las manos de los magos japoneses florecen rápidamente en dos-tres minutos para la admiración.»<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> KOGAN, G.: «Moj učitel' V. V. Puchal'skij» *Sovetskaja muzyka*, № 10, 1970 (ahora en: *Izbrannyj stat'i. Vyp. II M.*, «Sovetskij kompozitor» 1972, pp. 169-173).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 171-72.

La interpretación debe madurar junto con el intérprete. Mucho de lo que ahora el alumno aún no siente y no escucha, y por eso no cumple en la ejecución, lo escuchará y sentirá posteriormente, si es que su desarrollo va normalmente. Una de las afirmaciones de Puchal'skij en este sentido, decía:

«...nunca juzgue a un maestro por cómo tocan sus alumnos mientras estudian con él. Hay que juzgar a un maestro por cómo tocan sus alumnos en diez-quince años, después de haber estudiado con él. Yo no lo preparo para la presentación de hoy o de mañana; yo lo preparo para la vida, para la actividad, lo pongo en el riel por el cual usted podrá avanzar — adonde Usted mismo quiera — hasta el final de sus días.»<sup>58</sup>

Aquí se encuentra la diferencia entre aquellos maestros que preparan artistas, y aquellos que preparan estudiantes eternos.

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 172 (v. *infra*, Cap. XIV, *Las Recomendaciones de L. Nikolaev*, p. 588, cita 3)

## Primera Parte



Sinopsis de la Teoría  
y la Práctica Pedagógica  
del Pianismo en Rusia



## CAPÍTULO IV

### LA TEORÍA DEL PIANISMO COMO CIENCIA DE LA EJECUCIÓN

#### **La Corriente Fisiológica**

En la historia del arte musical, la creación, la interpretación, y la pedagogía pianística, han ocupado un lugar muy importante en los dos últimos siglos. Desde el final del siglo XVIII hasta nuestros días, se han escrito una enorme cantidad de obras para piano. Con este instrumento no solamente se relaciona la obra de los grandes compositores, sino la inmensa literatura pedagógica dedicada a la educación de los pianistas. Sin el piano ahora no se concibe la educación del músico. Compositores, musicólogos, directores, instrumentistas y cantantes, están obligados a conocer por lo menos las nociones elementales de la ejecución pianística. Cada músico profesional debe dominar en cierto grado este instrumento, independientemente de su especialidad. El piano también juega un papel primordial en el proceso de estudio de la teoría, el solfeo y la historia del arte musical. Sin perder su carácter específico dentro de la cultura musical, el piano se ha convertido en un instrumento universal, necesario para todas las áreas de la práctica musical. En todo esto reside la importancia del piano en la música.

Por supuesto que las cuestiones del arte pianístico profesional, naturalmente siempre han interesado en primer lugar a los mismos pianistas, tanto a intérpretes como a pedagogos. Estas cuestiones se han analizado en innumerables manuales prácticos e investigaciones teóricas, con el propósito de ayudar al pianista en el dominio de la maestría interpretativa. Todo este amplio material acumulado, más la experiencia práctica de la enseñanza del piano, han sido la base y el fundamento de la teoría del pianismo.

El camino y el desarrollo de la teoría del pianismo inician con los tratados de los clavecinistas del siglo XVIII, y continúa hasta nuestros días en los trabajos de intérpretes, pedagogos y teóricos del pianismo. El presente trabajo de investigación está dedicado al desarrollo de la teoría del pianismo en Rusia. Sin embargo, la metódica pianística ha sido un proceso histórico de interrelación de las distintas culturas europeas. Es por eso la necesidad de analizar las influencias recíprocas que se han dado entre las distintas escuelas, sobre todo a partir de su interrelación con las nuevas ciencias surgidas del positivismo del siglo XIX. Nos referimos concretamente a la psicología, y a la fisiología.

Hacia el final del siglo XIX, muchos maestros del piano consideraron una necesaria revisión crítica de la metodología de estudio. Los principios de la vieja escuela tradicional no correspondían con las exigencias del arte interpretativo de los grandes pianistas. Estos grandes virtuosos, en su mayoría discípulos de F. Liszt, T. Leszetycki, los hermanos Rubinstein, V. Safonov, y otros grandes pedagogos, no tocaban bajo las reglas de la escuela tradicional. Estos pianistas poseían una gran libertad de movimiento, sobre la que únicamente podrían soñar alumnos y profesores asistentes de muchos conservatorios. Así fue creciendo la necesidad de buscar nuevos caminos para el dominio de la técnica pianística. Nuevos principios que liberaran al alumno del movimiento muscular tenso; de la sujeción y del innecesario gasto de tiempo en los interminables ejercicios digitales, y que sin embargo no condujeran a la superación de las tareas técnicas en la interpretación de la nueva música.

Al comprender que la solución del problema técnico era imposible empíricamente, es decir, sólo en base a la experiencia propia, algunos pedagogos alemanes inician su investigación por un camino más científico, supuestamente más objetivo, de los procesos del movimiento natural humano, en concordancia con la pedagogía tradicional pianística. Para esto fue necesario dirigirse a la anatomía y a la fisiología. Estas ciencias podrían mostrar cómo se debe construir el sistema correcto de los movimientos pianísticos. Así, de esta manera surge la ciencia sobre

el pianismo, con pretensiones de descubrir los caminos correctos del desarrollo de la técnica pianística.

La primera etapa de formación de la teoría “científica” del pianismo recibe el nombre de escuela fisiológica de la ejecución pianística, ya que toda la atención de sus creadores se concentró en el desarrollo del movimiento del pianista, en base a las nuevas ciencias de la anatomía y la fisiología. Esta corriente también se desarrolló en las investigaciones sobre la técnica del violín y el violoncello, en los trabajos de F. Steinhausen y Hugo Becker.<sup>1</sup>

El fundador de la teoría científica del pianismo fue el pianista, pedagogo, director y compositor alemán Ludwig Deppe.<sup>2</sup> Músico observador y pensativo, que al trabajar con sus alumno, llegó a la conclusión de que tocar con los puros dedos sin la participación de todo el brazo, era una tarea muy difícil para el intérprete, y contraria a la construcción de nuestro cuerpo. Las lesiones profesionales de los pianistas en la ejercitación digital por horas, lo convencieron de ello. Para entender la cuestión, L. Deppe comenzó a estudiar la anatomía y la fisiología humana. Sus estudios le confirmaron sobre lo incorrecto del sistema de enseñanza del piano, basado en ideas falsas sobre la naturaleza del movimiento, que no acortaban la distancia entre el trabajo técnico y las tareas artísticas del arte interpretativo.

Las conclusiones de L. Deppe fueron radicalmente contrarias a las ideas establecidas sobre la técnica del piano de su época. Él estaba convencido de que la ejecución de las obras del siglo XIX exigían una enorme cantidad de gasto de energía, y contar únicamente con la fuerza de los dedos, resultaba absurdo.

El sistema del dedo muy encorvado como un martillo con la muñeca inmóvil, para

---

<sup>1</sup> V. BECKER, H.: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*. Wien-Leipzig. Universal Edition, 1929; y, STEINHAUSEN, F.: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1903.

<sup>2</sup> Ludwig Deppe (1828-1890) — Pianista, pedagogo, director y compositor alemán. Discípulo de Marxsen en Hamburg (1849) y Lobe en Leipzig. En 1857 funda una sociedad musical en Hamburg hasta 1868. En 1874 se muda a Berlín, en donde de 1886 al 1888 fue Kapellmeister de la Opera Real. En 1876 dirige la sociedad musical de Silesiana, fundada en Breslau por el conde Hochberg. Cfr. WARRACK, J.: «Deppe, Ludwig» *Grove Music Online*.

levantar lo más posible el dedo y verticalmente caer sobre la tecla, llevó a la sujeción y tensión innecesaria de la mano desde el inicio de la enseñanza. El mismo intento de tocar sólo con los dedos era algo inútil, ya que cualquier movimiento de los músculos de los dedos está relacionado forzosamente con el trabajo muscular de la parte superior del brazo. Al llegar a estas conclusiones, L. Deppe elabora su propio sistema de desarrollo de los medios pianísticos, basados en la sensación de libertad de movimiento, y en la participación de todo el brazo, desde la muñeca hasta el hombro.

L. Deppe publicó un solo trabajo en junio de 1885 en la revista *Der Klavier-Lehrer*, bajo el título: *Armleiden der Klavierspieler*. Pero prácticamente su metodología de enseñanza fue reconocida sólo hasta después de su muerte, cuando sus discípulos publicaron los trabajos que caracterizaron los principios metodológicos de su escuela pianística. Entre éstos se encuentran las obras de Elisabeth Caland: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiel*; *Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und sein mit Fingerzats und Pedalbrauch bezeichnetes Übungsmaterial*; y, *Technische Ratschläge für Klavierspieler*. La obra de Hermann Klose: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*. La obra de Emil Söchting: *Die Lehre des freien Falles*. Y la obra de la pianista americana Amy Fay: *Music-Study in Germany*. Estos trabajos dieron a conocer los puntos de vista de L. Deppe sobre la técnica pianística, con consejos prácticos que él daba en el proceso de sus clases. De todas estas obras, en Rusia sólo se conoció la primera obra de E. Caland, publicada en 1911.<sup>3</sup>

L. Deppe consideraba que lo más importante para el pianista, era liberar su brazo de las tensiones musculares, y no permitir la fijeza en los pianistas principiantes. Para esto él proponía, en calidad de ejercicio previo, levantar el brazo libremente desde el hombro y suavemente bajarlo sobre la tapa cerrada del piano. Con este mismo movimiento recomendaba hacerlo sobre el teclado, para que el dedo presionara la tecla deseada. Sobre este principio, dependiendo de la edad y el

---

<sup>3</sup> CALAND, Elisabeth: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiel*. Ebner, Stuttgart, 1897 (trad. rus. Suškova. *Učenie Deppe kak osnova sovremennoj igry na fortepiano*. Riga, 1911).

avance del estudiante, se construían los ejercicios prácticos de tocar con todo el brazo.

El brazo debe estar libre y ligero como una pluma, — afirmaba Deppe, — pero en el momento de contacto con la tecla, en la punta de los dedos se debe sentirse el peso que ayuda a presionarla hasta el fondo. En el *legato*, este peso se transmite al siguiente dedo que presiona la tecla en el momento de elevación del dedo anterior. En este cambio de sonido toma parte la muñeca, y en los intervalos más amplios que superen la segunda, entonces será con el antebrazo. De esta manera, el brazo ayuda al dedo a desplazarse a la tecla necesaria sin la tensión ni la extensión de los músculos digitales.

Todo el movimiento del brazo se concibe como una palanca desde el hombro, en donde el punto de apoyo, dependiendo del objetivo sonoro, son el hombro, el codo y las articulaciones de la mano. En el *forte*, por ejemplo, en las estructuras de acordes, todo el brazo actúa desde el hombro, y en los pasajes ligeros el apoyo está en la muñeca y el antebrazo. En esto, lo cómodo y más natural es el movimiento giratorio, circular y angular del brazo. De esta manera, además del movimiento de elevación y descenso del brazo sobre el teclado que mencionábamos antes, se forman los movimientos laterales y giratorios, llamados pronación y supinación de la muñeca y el antebrazo, que permiten a los dedos ocupar el lugar necesario sobre el teclado. Al obtener de los alumnos plasticidad en los movimientos, suaves y dúctiles, Deppe reconstruye de manera radical el sistema de trabajo sobre las obras. De esta forma, Deppe rechaza la utilización de ejercicios mecánicos y sin sentido. El alumno comienza a trabajar sobre una nueva obra estudiando el texto, estableciendo las digitaciones e imaginándose su sonoridad. Posteriormente, en un tempo muy lento, de preferencia cada mano por separado, el alumno comienza a tocar la obra buscando la sensación de comodidad para la mano, y pensando en el fraseo y la expresión entonativa del dibujo musical. Conservando la sensación de libertad asimilada en el proceso de ejecución lenta, poco a poco se acelera el movimiento hasta el tempo original.

El método de L. Deppe fue el inicio de una revisión crítica de las viejas tradiciones de la pedagogía pianística, y la reelaboración de nuevos principios de enseñanza del piano. En el trabajo con los alumnos, Deppe no hablaba de los fundamentos teóricos, anatómicos o fisiológicos de sus consejos prácticos. Él hablaba simplemente de la sensación de libertad y de los movimientos que permiten tocar sin tensión muscular. Lo más importante de su práctica pedagógica era el rechazo a los ejercicios mecánicos, y la utilización de acciones libres de todo el brazo desde el hombro, subordinadas al movimiento de las tareas musicales. Muchos de sus consejos se reflejaron en las ideas y en la práctica de los grandes pianistas-pedagogos del siglo xx.

Es a partir de L. Deppe principalmente, que comienza el estudio de la tecnología pianística propiamente dicha. Estos estudios comienzan básicamente a analizar el movimiento del brazo, el codo, la espalda, etc. En Alemania, este nuevo tipo de análisis de los movimientos del pianista comienza con la obra de Emil Sochting, titulada: *Die Lehre des freien Falles* (1898).<sup>4</sup> En Francia, se inicia con las obras de la pianista Marie Jaëll,<sup>5</sup> siendo la primera en analizar las características fisiológicas de la mano para la técnica pianística, y reemplazar la mecánica por un método de práctica científicamente planeado y adaptado a las particularidades de la anatomía de la mano. En colaboración con el Dr. Charles Féré, superintendente médico de la clínica psiquiátrica de Bicêtre, cerca de París, comenzó su estudio del comportamiento muscular y el sentido del toque. El principal objetivo de su método, escrito en varios volúmenes, fue la economía de movimiento. El primero de ellos se publicó en 1895, bajo el título: *Le toucher, enseignement du piano ... basé sur la physiologie* (Paris, 1895). Posteriormente escribió 10 volúmenes más: *La musique et la psychophysiologie* (Paris, 1896); *Le mécanisme du toucher* (Paris, 1897);

---

<sup>4</sup> SOCHTING, E.: *Die lehre des freien Falles*. Otto Wernenthal, Berlin, 1898.

<sup>5</sup> Marie Jaëll [Trautmann] (1846-1925) — Pianista y pedagoga francesa. Se casó en 1866 con el pianista Alfred Jaëll, con quien tocó por toda Europa y Rusia. Fue discípula y amiga de F. Liszt, y desde 1882 cada año tocaba en Weimar. Cfr. LEUCHTMANN, Horst: «Jaëll [Née Trautmann], Marie» *Grove Music Online*.

*Les rythmes du regard et la dissociation des doigts* (Paris, 1901); *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* (Paris, 1904); *Un nouvel état de conscience: la coloration des sensations tactiles* (Paris, 1910); *La résonance du toucher et la topographie des pulpes* (Paris, 1912); *Nouvel enseignement musical et manuel basé sur la découverte des boussoles tonales* (Paris, 1922); *Le toucher musical par l'éducation de la main* (Paris, 1927); y, *La main et la pensée musicale* (Paris, 1927).

Pero parte del desarrollo posterior de la corriente fisiológica en la teoría del pianismo, reveló de manera evidente sus defectos y errores, al deslindarse de la práctica viva del arte pianístico. El líder más representativo de esta corriente fue el pianista Rudolf Breithaupt,<sup>6</sup> autor de una obra capital de la teoría del pianismo, titulada: *Die natürliche Klaviertechnik*. La obra consiste de dos partes. La primera titulada: *Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik*, publicada en 1905. Y la segunda parte *Die Grundlagen des Gewichtspiels*, publicada en 1906.<sup>7</sup>

Las dos partes de esta obra fueron publicadas en la Unión Soviética en 1927 y 1928 respectivamente.<sup>8</sup> Al parecer, por lo que se afirma en el prólogo de la edición en ruso, esta obra se publicó en medio de una disputa en Rusia entre los “breithauptistas” y sus críticos. Esta crítica se centraba fundamentalmente en la unilateralidad de los seguidores de Breithaupt, que centraban su atención únicamente en la idea del peso en la ejecución, y no comprendían que el desarrollo del pianista es precisamente la “superación de este peso”.

---

<sup>6</sup> Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) — Pianista y pedagogo alemán. Profesor del Conservatorio Stern de Berlín. Cfr. NIKOLAEV, A.: *Očerki po istorii fortepiannoj pedagogiki i teorii pianizma*. M., Muzyka, 1980.

<sup>7</sup> BREITHAUPT, R.: *„Die natürliche Klaviertechnik. I. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik*. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1905; *Ídem. Die natürliche Klaviertechnik. II. Die Grundlagen des Gewichtspiels*. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1906.

<sup>8</sup> BREITHAUPT, R. M.: *Estestvennaja fortepiannaja tehnika. Učenie o dviženii, posadka, etjudy Clementi „Gradus ad Parnassum“*/ Per. i red. Marka Mejčika. M., 1927; *Ídem. Osnovy fortepiannoj tehniki*. Red. i dop. tekst. Gr. Prokof'eva. M., 1928.



La transmisión del peso es tan sólo una de las maneras de tocar el piano. Otro de los aspectos en el prólogo de esta edición, es la crítica a R. Breithaupt por permanecer al margen de los avances de la ciencia en los últimos años. Esta crítica quizá fue motivada por no considerar los descubrimientos científicos en Rusia. Los trabajos sobre el estudio del sistema nervioso de I. Pavlov, Degtjarev, Ivanov-Smolenskij, etc.<sup>9</sup> Finalmente, se le critica en el prólogo de la edición rusa por su

fanatismo y unilateralidad, por considerar que el estudio del peso del brazo excluye la necesidad de ejercicios especiales para los trinos y el staccato por ejemplo, además de asegurar que su método no soluciona los complejos problemas técnicos como la agilidad, la exactitud y la limpieza en la ejecución.

En la primera parte de *Die natürliche Klaviertechnik*, dedicada al *Estudio del movimiento*, R. Breithaupt lo divide en cuatro capítulos. El primero es sobre los *Movimientos racionales*. El segundo sobre los *Movimientos activos y pasivos*. El tercero sobre los *Movimientos de la ejecución*, que a su vez divide en diez categorías: I. *Caída y lanzamiento* — II. *Movimientos de impulso* — III. *Movimiento activo percutido* — IV. *Movimientos transitorios* — V. *Movimientos circulares* — VI. *Movimientos giratorios* — VII. *Movimientos deslizantes* — VIII. *Movimientos de colocación y de traslación* — IX. *Distintos movimientos* — X. *Movimientos digitales*. Y el cuarto capítulo sobre los *Movimientos coincidentes y no coincidentes*.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo: DEGTJAREV, V.: *K fiziologii vnutrennego tormoženiya*: Dis. SPb., 1914 [Fisiología de la inhibición interna]; o, IVANOV-SMOLENSKIJ, A.: «O zvukovoj proekcii v kore bol'sich polušarij» en: *Sbornik, posvjaščennyj 75-letiju I. Pavlova*. L., 1924. [Sobre la proyección sonora en la corteza de los grandes hemisferios]



En el *Estudio sobre el movimiento*, R. Breithaupt afirma que... «Cada movimiento del cuerpo es un acto volitivo; consciente o inconsciente, éste es el resultado de la acción de nuestro sistema nervioso central.»<sup>10</sup> Al analizar los distintos tipos de movimiento: vegetativos, adquiridos, estudiados, conscientes e inconscientes, voluntarios e involuntarios; Breithaupt subraya que en todos estos movimientos estudiados, sólo somos conscientes de su objetivo final. Cuáles son los movimientos que nuestro cuerpo realiza ante este movimiento, no lo sabemos. En la ejecución al piano «... a lo que se dirige nuestra conciencia, es únicamente hacia el contacto con la tecla, el deseo de provocar éste u otro sonido.»<sup>11</sup>

En el primer capítulo sobre los *Movimientos racionales*, Breithaupt afirma que el movimiento coordinado (ordenado) o racional, juega un gran papel en la liberación del sistema muscular. Y afirma hacia el final de este capítulo:

«El talento es ante todo la predisposición del órgano central, y más adelante éste se caracteriza por la aparición temprana de movimientos de la ejecución más racionales, coordinados, libres y no forzados.»<sup>12</sup>

En el segundo capítulo sobre los *Movimientos activos y pasivos*, R. Breithaupt afirma:

«La diferencia entre los movimientos activos y pasivos, lo entenderemos sólo cuando pongamos atención sobre los distintos grados de participación de los músculos en el movimiento. Más bien sería dividir el movimiento no en activo y pasivo, sino en muy activo, menos activo y el menos activo (= pasivo)»<sup>13</sup>

Al determinar más adelante las distintas formas de movimientos activos y pasivos, Breithaupt llega a la conclusión de que el papel más importante en la ejecución pianística pertenece al hombro, y todas las partes restantes del brazo, sobre todo la muñeca y los dedos, deben participar del movimiento más o menos pasivamente.

---

<sup>10</sup> BREITHAUPT, R. M.: *Estestvennaja fortepiannaja tehnika*. op. cit., p. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 27.

«La utilización de los movimientos pasivos de las articulaciones menores del brazo nos dan una extraordinaria ventaja; si nosotros aprendemos a mover el antebrazo, la muñeca y los dedos con el menor gasto posible de su fuerza muscular, y todo el trabajo activo básicamente lo colocamos sobre los grupos musculares más fuertes y resistentes de la clavícula, el hombro y la espina, entonces estas partes menores realizarán su movimiento con gran facilidad, sin esfuerzo y con resistencia.»<sup>14</sup>

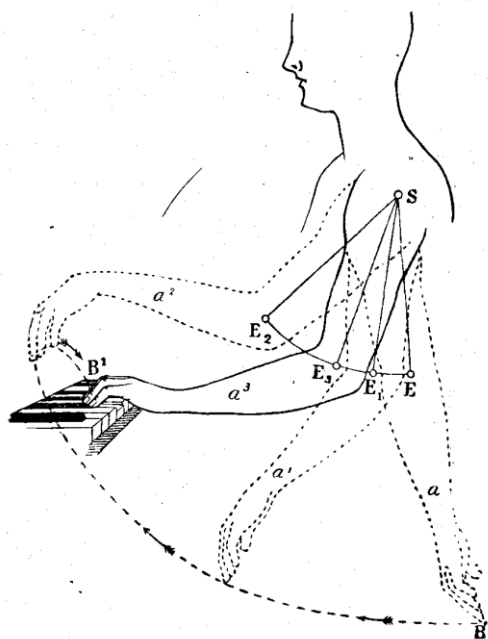


Рис. 12.

En el tercer capítulo, Breithaupt inicia con el análisis de los movimientos en la ejecución, describiendo detalladamente los diez movimientos, que en su opinión, fundamentan toda la técnica pianística. Esta enciclopedia del movimiento se construye sobre la descripción de diversas acciones físicas, pero en realidad no se relacionan en nada con las tareas musicales concretas que surgen ante el intérprete. En base a

este análisis y clasificación del movimiento, R. Breithaupt llega a las siguientes conclusiones:

«El virtuosismo es el arte del movimiento pasivo de la muñeca. Aquel que resuelva esta última y difícil tarea, y aprenda a liberar a sus músculos, básicamente ya superó la parte mecánica del trabajo. Los conceptos de “elasticidad”, y “fuerza” de la muñeca provienen de ideas erróneas y observaciones equivocadas.»<sup>15</sup>

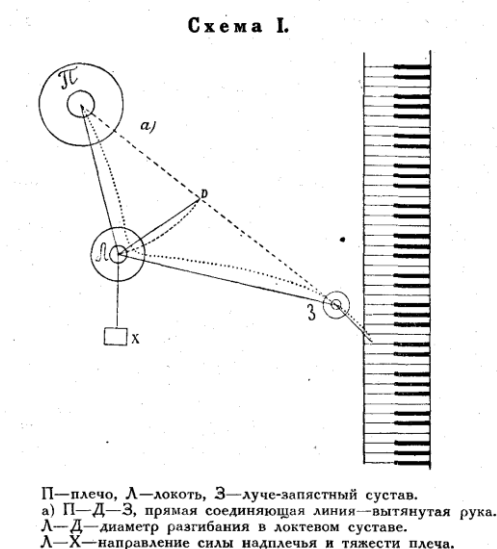
La segunda parte de la obra de Breithaupt, *Los Fundamentos de la Ejecución del Peso*, es un complemento a las conclusiones teóricas sobre las formas del movimiento, y está dedicada a los fundamentos de la técnica pianística. Los consejos y los ejercicios propuestos en esta segunda parte, se basan en la utilización del peso del

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

brazo. La obra se divide en dos partes con diez secciones. La primera parte estudia *Las Formas Fundamentales de Tocar con el Peso*, que incluye siete secciones. La primera expone *Las premisas externas*. Le sigue *El Cambio del Peso del Brazo*. La tercera sección analiza *El traslado del Peso del Brazo*. Después *El Deslizamiento del Peso del Brazo*. La quinta sección se dedica a *La Relación de los Sonidos — Legato*. Le sigue *El Lanzamiento Natural del Peso (de la mano y muñeca)*. *Staccato*. Y por último *El Lanzamiento libre de los Dedos*.

La segunda parte de la obra analiza *Las Formas Decorativas*. Comienza con la octava sección que expone *La Ejecución a Dos Manos; polifónica y melismática*. La novena sección *La Dinámica, estética, rítmica, y digitaciones*. Y la décima y última sección se dedica a los *Ejercicios*.



En la segunda sección titulada: *El Cambio del Peso del Brazo*, Breithaupt nos da una síntesis de su concepción:

«El problema de la técnica se resuelve sólo con la capacidad de utilizar y aplicar en cualquier momento, y en cualquier lugar, la cantidad de peso necesario, es decir, trasladar las articulaciones del brazo sin contracciones musculares, utilizando únicamente aquellas fuerzas musculares que son necesarias para la

caída, el traslado, o el deslizamiento del peso necesario.»<sup>16</sup>

Esta breve descripción de los puntos de vista de R. Breithaupt, nos da una idea de su concepción de la técnica pianística, que fundamenta desde el punto de vista anatómico y fisiológico de la racionalidad de los medios de ejecución, basados sobre la sensación de libertad del movimiento y la utilización del peso del brazo. En las conclusiones de su investigación sobre los fundamentos de la técnica

<sup>16</sup> BREITHAUPT, R. M.: *Osnovy fortepiannoj tehniki*. op. cit., p. 17.

pianística, se arrojan los siguientes resultados:

«Todos los tipos elementales de movimiento se basan en tres formas principales:

1. En el movimiento longitudinal del brazo
2. En el giro del antebrazo y,
3. En la participación del movimiento libre de los dedos en el movimiento del brazo.

Ya que estos movimientos son naturales para nuestro cuerpo, estos serán la base del desarrollo inicial de la ejecución y de su madurez virtuosa.»<sup>17</sup>

R. Breithaupt afirma que la fijación de las articulaciones, — su reforzamiento — se relaciona con el trabajo de especialistas y artistas. La fijación es el reforzamiento ligero y momentáneo de las articulaciones, o el mantener ligeramente las partes del brazo con objetivos artísticos o técnicos, que no están presentes en su escuela.

«...antes que nada, y en primer lugar se necesita educar la libertad y la movilidad del cuerpo, y no comenzar con la fijación de las articulaciones. La experiencia señala que: “quien puede ser libre por su deseo, puede utilizar la fijación cuando quiera y en donde quiera; y no al contrario.”»<sup>18</sup>

Más adelante señala que la práctica ha demostrado que la “libertad” y la “movilidad” no son el único ideal. Es cierto que la diferencia sonora entre la ejecución con el libre peso, y la ligeramente fijada en sus articulaciones es significativa. Pero la dinámica artística por supuesto que no puede rechazar esta última forma. «“La libre caída” es el fundamento de la técnica.» Pero... «...si el peso libremente cayendo es el objetivo de la técnica natural, entonces el peso sostenido es el objetivo de la técnica artística.»<sup>19</sup>

Esta última afirmación genera la pregunta: ¿Para qué Breithaupt expone tan detalladamente el sistema de la “técnica natural”, si la “técnica artística” exige completamente otros principios de movimiento? Esto se explica en parte, porque Breithaupt se proponía explicar desde la perspectiva anatómica y fisiológica, los

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 83.

errores de la vieja escuela pianística, basada en el aislamiento de los dedos sin la participación del brazo. Este sistema de enseñanza efectivamente conducía hacia el endurecimiento y tensión de los músculos. Al colocar todo el trabajo sobre los dedos, y los interminables ejercicios para la extensión, el desarrollo de la fuerza, y la agilidad, llevaba frecuentemente al alumno a las lesiones profesionales de las manos.



Un papel importante de la corriente fisiológica en la teoría del pianismo, lo representa la obra del fisiólogo alemán Friedrich Adolf Steinhausen (1859-1910). F. Steinhausen es autor de varias obras relacionadas con la interpretación musical. Además de la obra ya mencionada anteriormente sobre la fisiología de la conducción del arco en los instrumentos de cuerda, y su obra conjunta con Hugo Becker

sobre la mecánica y la estética del violoncello, Steinhausen publica en 1905 su obra sobre los errores fisiológicos en la técnica pianística, titulada: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*.<sup>20</sup>

La obra de F. Steinhausen se publicó en Rusia en 1909.<sup>21</sup> Posteriormente en 1913 F. Steinhausen publica una segunda edición de esta obra, titulada: *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*,<sup>22</sup> publicada en la Unión Soviética en 1926, bajo la edición, prólogo y anexo de G. Prokof'ev.<sup>23</sup>

El interés de Friedrich Steinhausen se enfoca hacia la contradicción entre los

<sup>20</sup> STEINHAUSEN, F.: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

<sup>21</sup> STEINHAUSEN, F.: *Fiziologičeskie ošibki v tehnike igry na fortepiano y preobrazovanie etoj tehniki*. Peterburg, 1909, trad. rus. Mal'kina.

<sup>22</sup> Ídem. *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. 2ª V., Riemann-Essen, L., ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.

<sup>23</sup> Ídem. *Technika igry na fortepiano*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyj sektor, 1926

puntos de vista teóricos, y las conclusiones prácticas de la ejecución pianística. F. Steinhausen se adhiere a la escuela fisiológica en su intento por establecer una única forma fisiológica justificada de movimiento, que suministrara la belleza y la plenitud del sonido del piano. Steinhausen consideraba que...

«...en esencia, es evidente que la técnica correcta y de buen sonido se funde inseparablemente. Si se logra encontrar las reglas y las leyes que están en la base de los movimientos naturales del pianista dotado, — y estos movimientos pueden ser únicamente correctos y normales, — entonces así mismo es inevitable encontrar el camino hacia la satisfacción de las exigencias estéticas, y a la pretendida belleza y plenitud de la sonoridad del piano.»<sup>24</sup>

Esta aspiración de F. Steinhausen por resolver las cuestiones del dominio de la técnica pianística mediante el desarrollo de un movimiento único “correcto”, es el error típico de la corriente fisiológica. Un único movimiento corresponde a un único ideal de belleza. Su idea sobre la belleza del sonido se basa en la inmutabilidad de los gustos estéticos y de la psique humana, es decir, sin considerar que el concepto de la belleza del sonido está relacionado con los estilos y el carácter de la música interpretada. Sin embargo, su análisis de las leyes fundamentales de la fisiología del movimiento humano, y la crítica a la vieja escuela pianística “digital” y del sistema del “peso” de Breithaupt, son sus aspectos positivos e innovadores.

El mayor interés que despierta su obra, es en relación a sus afirmaciones referentes a la técnica y los ejercicios. En el primer capítulo, Steinhausen hace una definición clara del concepto de la técnica, en la que dice:

«La técnica es indudablemente la subordinación a la voluntad, la estricta dependencia del aparato motriz de las intenciones artísticas. En la técnica acabada el movimiento y la voluntad son una unidad. El logro de este objetivo final se alcanza como resultado de múltiples repeticiones de movimientos aislados, es decir, ejercicios. Significa que la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

técnica sin ejercicios es inconcebible. Se podría decir que la técnica es la constante preparación de esta unidad antes mencionada, la adaptación del movimiento a las intenciones artísticas, a las intenciones racionalmente más realizadas en el instrumento dado.»<sup>25</sup>

En el tercer capítulo titulado: *La Incomprensión de los Fisiólogos Sobre los Ejercicios Como Fundamento de la Técnica*, Steinhausen expone detalladamente sus puntos de vista sobre la técnica y los ejercicios. Reafirmando que la técnica sin ejercicios es inconcebible, Steinhausen afirma que...

«...el verdadero significado de la técnica no pudo ser comprendido correctamente, ya que hasta el momento la fisiología del desarrollo de nuestros movimientos ha permanecido del lado de la teoría de la ejecución del piano.»<sup>26</sup>

F. Steinhausen aclara que los movimientos de la muñeca y los dedos al piano, no pueden ser distintos de los de cualquier otra actividad o aplicación.

«Frecuentemente se escucha que, para la ejecución al piano deben ser asimilados y creados movimientos especiales, completamente nuevos y diversos. Pero aquí, como en todas partes, son los mismos movimientos naturales y no forzados ante la diversidad de los objetivos finales. Y si esto es así, entonces la diferencia entre los movimientos de la técnica pianística y todos los demás, no es necesario buscarlos en los dedos o los brazos, sino en el sistema nervioso central. Ejercitarse es ante todo, trabajar mentalmente, estudiar.»<sup>27</sup>

Al separar la técnica del proceso intelectual, se violó su desarrollo orgánico, llegando a un proceso unilateral de gimnasia muscular y sin sentido, de un virtuosismo superficial y estrecho.

«Cualquier técnica normal es únicamente un medio para un determinado objetivo, y su objetivo predominante y dirigente deberá ser el arte.»<sup>28</sup>

A continuación, Steinhausen define la esencia del ejercicio.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

«...el ejercicio es la adaptación a un determinado objetivo, o más exactamente, la adaptación de toda una serie de fenómenos de orden psíquico y físico; serie que se relaciona en muy diversos grados con todo el tejido corporal. Ya que cualquier movimiento inicia desde el sistema nervioso central, entonces el ejercicio se relaciona ante todo con el cerebro y la médula espinal, siendo de esta manera en primer lugar un proceso psíquico, una elaboración, una acumulación de experiencia corporal, una memoria.»<sup>29</sup>

Al señalar sobre el factor psíquico en el trabajo del pianista, Steinhausen analiza detalladamente sobre la función de la conciencia en el proceso del desarrollo de la técnica. Y así de esta manera, en su crítica sobre los intentos de Breithaupt en subordinar nuestros movimientos al análisis de las acciones musculares, Steinhausen llega a las siguientes conclusiones:

«En nuestra conciencia vive constantemente sólo la idea del movimiento final, por ejemplo el objetivo. Es por eso que son inútiles los intentos de convertir artificialmente en un proceso consciente, todo aquello que por las leyes naturales suceden inconscientemente.»<sup>30</sup>

Steinhausen afirma que mientras más complejo sea un movimiento, más cantidad de grupos musculares participarán en éste, y más se revelará la subordinación y la exacta adaptación de cada parte del movimiento en el lugar y el momento indicado.

«Los músculos se contraen y se extienden, y siempre ejecutan la contracción y la distensión, y no pueden hacer otra cosa...»<sup>31</sup>

Entonces, la solución está en la cantidad de trabajo que dedican para un movimiento complejo, y este es un fino trabajo psíquico, que consiste en la distribución de los impulsos que surgen del sistema nervioso central; «...”el ejercicio es en esencia un trabajo psíquico”».<sup>32</sup>

Sin embargo, Steinhausen señala que en el proceso de ejercitación, desde el punto

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>32</sup> *Ibidem.*



de vista cuantitativo, un pequeño cambio en el cerebro tiene mucha mayor importancia que el crecimiento o aumento de los músculos. «El que inicia a tocar el piano no le ayuda el duro entrenamiento gimnástico de los músculos: él debe aprender a trabajar con el intelecto.»<sup>33</sup> El alumno que inicia no tiene aún las conexiones nerviosas en el cerebro; el dominio psíquico técnico; el cúmulo de experiencias psicofísicas en el sistema nervioso central; y el automatismo extraído en el proceso del trabajo intelectual. En este sentido, la técnica es un proceso de adaptación racional dirigida por la idea artística.

En su obra, Steinhausen critica el intento de los representantes de la corriente fisiológica por establecer las formas naturales y racionales de los movimientos pianísticos, en base al análisis de la actividad muscular. Para él, el sistema nervioso central asume el papel principal en el proceso de la técnica pianística. Sin embargo, este proceso de movimiento, que es dirigido por la idea artística, sucede de manera inconsciente por medio de una adaptación de orden psíquico y físico. En este sentido, Steinhausen señaló el camino a seguir en la teoría del pianismo, que culmina con la formación de la llamada escuela psíquico-técnica.

Como lo señala el pianista y musicólogo ruso G. Kogan, obra de R. Breithaupt y F. Steinhausen «son el punto culminante»<sup>34</sup> en la fundación de esta nueva ciencia del pianismo. Esta nueva corriente, con su acercamiento crítico y científico, antepuso ante el dogmatismo de la vieja escuela, su sistema de principios basados en la ciencia de la anatomía y la fisiología, y que G. Kogan llama “anatomo-fisiológica”. Su influencia en Rusia no fue muy importante. Sólo aparecieron al inicio del siglo xx la traducción de la obra de F. Steinhausen (1909), y de E. Caland en 1911. Toda la literatura restante permaneció sin conocerse. Sobre la influencia de esta corriente en la Rusia soviética, hablaremos más adelante.

El epicentro de la escuela fisiológica se encontraba en Alemania. En el transcurso

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>34</sup> KOGAN, G.: *Voprosy pianizma*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, p. 8.

de la primera mitad del siglo XX aparecieron toda una serie de teóricos del pianismo, que desarrollaron las ideas de sus fundadores. Una de los primeros trabajos que siguieron las ideas de R. Breithaupt, fue la obra de Tony Bandmann de 1907, titulada: *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels*.<sup>35</sup>

Dos años más tarde se publica la obra de Eugen Tetzl, titulada: *Das problem der*

*modernen Klaviertechnik*,<sup>36</sup> perteneciente a la corriente anatomo-fisiológica. Esta obra también se publicó en la Unión Soviética en 1929, bajo el título: *Técnica Pianística Contemporánea*.<sup>37</sup> La obra se divide en dos partes. La primera es una parte teórico-analítica que contiene tres apartados: el primero sobre la mecánica del piano contemporáneo y la acción acústica del pedal, además de algunos conceptos fisiológicos; el segundo apartado expone la técnica del peso como principio, el golpe



con el peso del brazo, el *legato* digital y el giro; el tercer apartado trata sobre el sonido del piano y la acción musical-estética de la pedalización.

La segunda parte del libro es la práctico-metódica, en la que se expone el desarrollo de la agilidad, las escalas y arpeggios, el giro, la técnica del *non legato*, fraseológica, homofónica y polifónica, la ejecución de sextas, octavas, acordes, etc.

En los años posteriores hasta 1950, fueron apareciendo obras que seguían el camino de la corriente fisiológica. Entre éstas, las obras de Kurt Johnen,<sup>38</sup> Georg

<sup>35</sup> BANDMANN, T.: *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907.

<sup>36</sup> TETZEL, E.: *Das problem der modernen Klaviertechnik*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.

<sup>37</sup> TETZEL, E.: *Sovremennaja fortepiannaja tehnika*. Perevod, M. Mejčik. M., Muztorg, 1929.

<sup>38</sup> JOHNEN, K.: *Neue Wege zur Energetik des Klavier-Spiels*. Amsterdam, 1927.

Rooth,<sup>39</sup> y Erwin Bach.<sup>40</sup> En todos estos trabajos, el conocimiento anatómico era considerado indispensable para la enseñanza del piano, y la técnica era vista como algo apartado del arte y de la personalidad del artista.

Kurt Johnen por ejemplo, dedica una especial atención en su trabajo a la cuestión de la respiración y a la posición del cuerpo en la ejecución. En su opinión, la respiración y el movimiento del cuerpo deben subordinarse a la periodicidad métrica de la música; y los movimientos libres y flexibles del cuerpo, en correlación con las tareas técnicas del texto musical, son el dominio básico de la maestría pianística.

En la obra de G. Rooth, se establecen dieciséis formas básicas de movimiento y se dan instrucciones de cómo trabajar sobre éstas para su asimilación. Describiendo por ejemplo, el golpe del *staccato* con el segundo dedo, Rooth explica que con la muñeca colgada libremente, el tercero, cuarto y quinto dedos deben de colocarse sobre la palma de la mano, el segundo colocado hacia adelante aproximadamente a 60 grados, y el primero dejarlo pasivamente. En tal posición la mano deberá mantenerse junto al teclado. Después se realiza el movimiento del antebrazo que coincida con el golpe del segundo dedo en la tecla. Este movimiento debe hacerse muy rápido, imaginándose que el dedo debe caer sobre una mosca en el teclado. Más adelante Rooth advierte que, el correcto cumplimiento de este golpe produce un agudo sonido, pero esto no debe de escuchar el alumno, ya que «...lo fundamental en todo ejercicio es su objetivo.»<sup>41</sup> Este objetivo, como se evidencia en este trabajo, se determina exclusivamente por los movimientos racionales fisiológicos sin relación alguna con las tareas musicales.

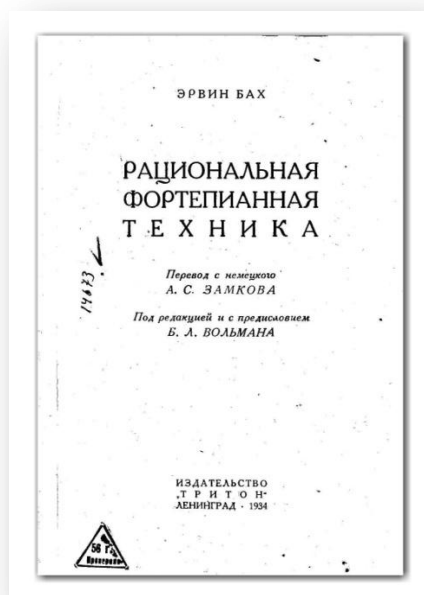
---

<sup>39</sup> ROTH, G.: *Methodik des Virtuosen Klavierspiels*. Leipzig, 1940.

<sup>40</sup> BACH, E.: *Die vollendete Klavier-technik*. Berlin, 1929.

<sup>41</sup> ROTH, G.: *Methodik des Virtuosen Klavierspiels*. op. cit., p. 11.

La obra de Erwin Bach analiza también de manera excepcional la cuestión de las funciones motrices del pianista, y sobre este análisis construye su sistema de movimientos racionales. Su obra no fue traducida al ruso. Sin embargo en 1934 se publicó el estenograma de las conferencias de E. Bach, leídas por la radio de Berlín en 1929. El folleto se publicó bajo el título: *Técnica racional pianística*.<sup>42</sup> Al final de los años treinta, Erwin Bach viajó a la Unión Soviética y ofreció sus conferencias en los Conservatorios de Moscú y Leningrad. Durante la guerra se refugió en la Unión Soviética. Al término de ésta regresó a la República Alemana Democrática.



La idea de su método parte del hecho de que...

«...existe sólo una técnica racional, en el sentido pleno de esta palabra, que por lo elemental de su aplicación es reconocible en sus propiedades de manera exacta y unívoca, es determinada y contabilizada al igual que un motor idealmente construido, o un aparato volador elegido. La técnica permanece técnica, indiferente, ya sea una técnica mecánica o del piano. Cualquier técnica pues se subordina a las leyes constantes de las matemáticas y la

física.»<sup>43</sup>

E. Bach afirma que esto se relaciona con todas las actividades físicas del ser humano. La danza, la gimnasia, la natación o la esgrima.

«— todos estudian prácticamente con los mismos movimientos, y sin embargo, en el proceso de enseñanza, cada uno desarrolla su especial curso subjetivo y adquiere su propia individualidad y aspecto artístico.»<sup>44</sup>

<sup>42</sup> BACH, E.: *Racional'naja fortepiannaja technika*. Leningrad, 1934.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 14.

Al explicar su sistema, E. Bach nos dice que la técnica racional pianística, con su exigencia de máxima relajación de los músculos, nos lleva hacia la libertad, la flexibilidad y ligereza del movimiento. Para encontrar y sentir la libertad necesaria y el estado normal de nuestro cuerpo, E. Bach aconseja recostarse en una tina con agua caliente. Al estar en el agua, nuestro cuerpo pierde su peso y se libra de toda tensión. El brazo libremente flota permaneciendo en un estado de equilibrio, el hombro gira hacia adentro y al mismo tiempo el codo se aparta del cuerpo. Esta posición del brazo proporciona la mejor correlación paralela, y no cruzada, del hueso radial y cubital del antebrazo.

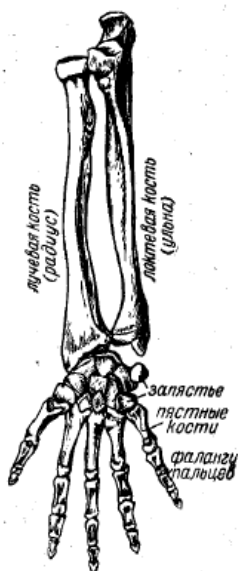


Рис. 2 Кости предплечья и кисти.

En este estado y posición del brazo, E. Bach fundamenta la parte práctica de su teoría de la técnica pianística, y establece su sistema de movimiento sobre el principio de la doble palanca del hombro. Para explicar la acción de esta palanca, propone imaginarse un eje de giro del brazo que parte desde el hombro hasta la mitad del brazo. De esta manera el antebrazo forma desde los dedos hacia el codo una palanca que realiza el movimiento de pronación y supinación. Entre ambas palancas se encuentra en calma el eje de giro. Esta doble palanca se forma entre el hombro y la muñeca y los dedos. La doble palanca puede utilizarse en los movimientos

verticales para la producción de algunos sonidos y acordes. El movimiento horizontal a lo largo del teclado debe realizarse con la sola palanca del hombro. De esta manera, el papel principal en la ejecución al piano, es el giro del brazo que dirige toda la acción de los dedos.

Al igual que los trabajos anteriormente citados, Erwin Bach considera que el correcto

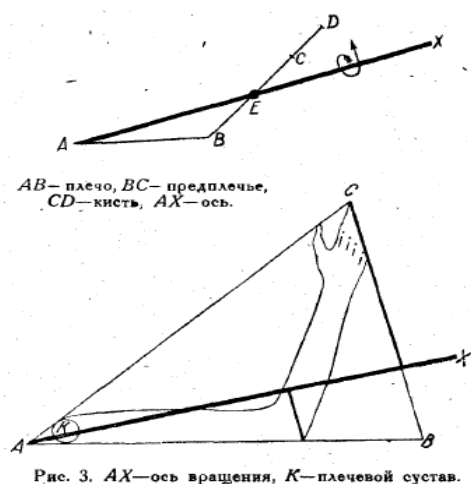


Рис. 3. AX—ось вращения, К—плечевой сустав.

desarrollo de los movimientos fisiológicos racionales, es la base para el dominio de la maestría interpretativa.

Esta breve caracterización de los trabajos de la corriente fisiológica en la teoría del pianismo, nos da una idea sobre los intentos de sus autores por desarrollar un sistema racional de los movimientos del pianista, basados en dicha ciencia. Como ya hemos mencionado anteriormente, esta corriente jugó un papel importante en la crítica a la vieja escuela de piano, en su llamado a la liberación del brazo y el cuerpo de las tensiones musculares. Pero si la vieja escuela pianística, con su principio de tocar únicamente con los dedos sin la participación de la muñeca y el brazo, veía en los ejercicios una gimnástica sin relación con las tareas artísticas y musicales, también la corriente fisiológica permaneció en esta idea. Aunque los medios técnicos sufrieron un cambio radical, estos mismos permanecieron aislados de los estilos y el carácter de la música, sin contar con la individualidad del intérprete y las ideas estéticas sobre la sonoridad de las diferentes obras. De esta manera, el estudio de los movimientos racionales se mantuvo en gran medida al margen de los objetivos concretos de la interpretación musical.

La corriente fisiológica no solamente surge en Alemania. Su influencia se vio reflejada en otros países de Europa y en Norteamérica. Por ejemplo, en la obra del pianista inglés Tobias Matthay, aunque ésta no se limitó a los marcos de dicha corriente. Los primeros trabajos de T. Matthay aparecieron al inicio del siglo XX, como: *The Act of Touch in all its Diversity; The First Principles of Piano-forte Playing; y, Relaxations Studies*.<sup>45</sup> En estos trabajos, T. Matthay trata sobre las cuestiones de la fisiología del movimiento y su lucha con las tensiones musculares. Posteriormente Matthay publica otra serie de trabajos ya más cercanos, por su contenido, hacia la corriente psicotécnica. Entre éstos: *Musical Interpretation; The Visible and Invisible in*

---

<sup>45</sup> MATTHAY, T.: *The Act of Touch in all its Diversity. An Analysis and Synthesis of Piano-forte Tone-Production*. Bosworth & Co., London, 1903.

—: *The First Principles of Piano-forte Playing*. London, 1905.

—: *Relaxations Studies (In the muscular discrimination required for touch, agility and expression in pianoforte playing)*. Bosworth & Co., London, 1908.

*Pianoforte Technique; The Act of Musical Concentration; On Colouring as Distinct from Tone-inflection; etc.*<sup>46</sup>

En Norteamérica, las investigaciones sobre la fisiología de los movimientos del pianista principalmente se llevaron a cabo por Otto Ortmann, en el Conservatorio Peabody de Baltimore, Maryland. En sus investigaciones sobre la base física del toque y el tono en el piano, Otto Ortmann utilizó el método de grabación del movimiento de la tecla y el golpe del martinete, analizando la dependencia de toda variación del tono bajo la intensidad; sus cualidades en la variación de la frecuencia y volumen sonoro; el análisis de sus aspectos psicológicos dentro de los componentes físicos; etc.

Sobre los principios básicos del mecanismo fisiológico, O. Ortmann investigó su aplicación en la técnica del piano, de los instrumentos de cuerda, y de la voz humana. Analizó los aspectos curvilíneos de los movimientos rápidos; el carácter asimétrico del movimiento reversible; el error de la transferencia del peso; la acción y reacción muscular; la integración y coordinación muscular; y los elementos físicos de las cualidades de una “buena” voz. Así mismo realizó una serie de pruebas de audición, dictado y notación, como índice del talento musical. Todo esto ilustrado por medio de oscilogramas y espectros tonales en los aparatos especiales del departamento de investigación del Conservatorio Peabody.<sup>47</sup>

En 1929, O. Ortmann publica sus investigaciones sobre la técnica del piano, bajo el título: *The Physiological Mechanics of Piano Technique*.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> MATTHAY, T.: *Musical Interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing*. J. Williams, London, 1913.

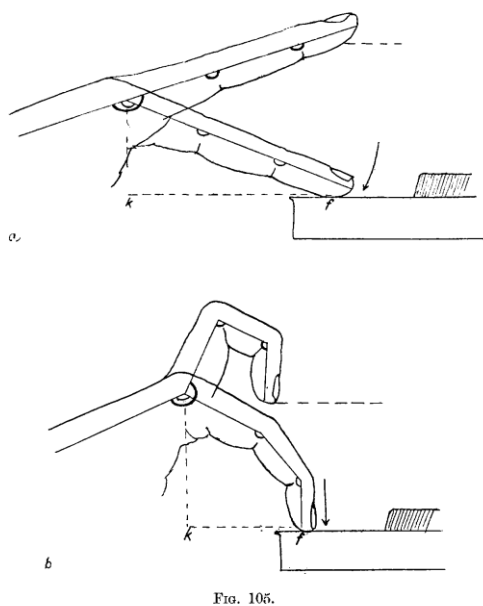
—: *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, being a Digest of the Author's Technical Teaching up to date*. Oxford University Press- Humphrey Milford, London, 1932.

—: *The Act of Musical Concentration, showing the true function of analysis in playing, teaching, and practicing, with a note on the sub consciousness*. Oxford University Press, London, 1934.

—: *On Colouring as Distinct from Tone-inflection*. Oxford University Press, London, 1937.

<sup>47</sup> Cfr. ORTMANN, O.: «Some Peabody Conservatory Research Studies» *Bulletin of the American Musicological Society*, № 1. (Jun., 1936) pp. 11-12.

<sup>48</sup> ORTMANN, O.: *The Physiological Mechanics of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing and of the effects thereof upon the piano key and the piano tone*.



Como el mismo subtítulo de la obra lo indica, ésta es un estudio experimental de la naturaleza de la acción muscular en la ejecución al piano, y sus efectos sobre este mismo. En la obra se indica que esta es una contraparte a un estudio anterior de 1925, titulado *Physical Basis of Piano Touch and Tone*. La obra se estructura en tres partes. La primera expone sobre el organismo (*The Physiological Organism*). La segunda parte sobre los aspectos generales del movimiento

fisiológico. Y la tercera parte sobre las formas de ataque de la técnica del piano. La edición de la obra está ricamente ilustrada, con un total de 223 exposiciones entre gráficas, fotografías, y diagramas. Más que un manual sobre la técnica pianística, la obra de O. Ortmann es un estudio científico completamente alejado del proceso de la interpretación musical, sin relación alguna con el arte y la expresión pianística. Se podría afirmar que esta obra ha sido la culminación del cientificismo en la teoría del pianismo.

## La Corriente Psicotécnica

El término “psicotécnico” fue introducido por Konstantin S. Stanislavskij en su obra, *Un actor se prepara*,<sup>49</sup> llamando así a su sistema de la técnica de actuación. En la teoría del pianismo, el término fue introducido por el pianista y musicólogo soviético G. Kogan,<sup>50</sup> para la caracterización de esta nueva corriente, basada en el

---

Kegan, Trench, Trubner & Co., London and New York, 1929.

<sup>49</sup> STANISLAVSKIJ, K.: *Rabota aktera nad soboj*. Moskva, 1938.

<sup>50</sup> KOGAN, G.: «Sovremennye problemy teorii pianisma» *Proletarskij muzykant*, № 1, 1930, p. 28.



trabajo intelectual y analítico del pianista (v. *infra*, cap. V, cita 45). Es necesario aclarar que el término “psicotécnico” utilizado por K. Stanislavskij en su método de actuación, así como por G. Kogan y L. Barenboim en la teoría del pianismo, se distingue del término científico utilizado por la psicología aplicada.

Concentrada en el estudio de los movimientos racionales del pianista, la corriente fisiológica permaneció apartada de las tareas concretas de la interpretación musical. Esto se explica no sólo por la unilateralidad de sus puntos de vista sobre el arte pianístico, sino además porque sus autores no eran grandes intérpretes o maestros del piano. Al estudiar desde una base científica la teoría de la técnica del piano, en sus trabajos reconocían que la teoría de la interpretación no puede dar al pianista todo lo que necesita y exige. Tampoco ayudaron en mucho a los maestros prácticos del piano, partidarios de esta corriente. Todo esto llevó a muchos músicos a la conclusión sobre la imposibilidad de fundar una ciencia del pianismo. Una ciencia que no solamente estuviera teóricamente bien estructurada, sino que señalara el camino práctico hacia el dominio del arte interpretativo del piano.

En la primera década del siglo XX, paralelamente con las investigaciones anatomo-fisiológicas, se formó una nueva corriente al interior de la teoría del pianismo, cuyos fundadores fueron grandes músicos intérpretes y pedagogos. Esta nueva escuela estuvo en gran medida relacionada en su inicio con los pianistas Josef Hofmann y Ferruccio Busoni. La característica que distinguía a esta nueva escuela de la fisiológica, consistía en el rechazo a la idea de crear medios universales y justificados para tocar, independientemente de las tareas concretas relacionadas con el estilo musical, y de la individualidad del intérprete. En el centro de su atención no estaban los aspectos físicos externos de la ejecución, sino lo que el mismo J. Hofmann llamaba “la técnica mental”, es decir, el saber analizar las tareas artísticas y técnicas que se presenten y transformarlas en la interpretación.

Sobre esta base, los grandes artistas fundaron una nueva etapa en la teoría del pianismo. Cada uno de ellos elaboró su enseñanza sobre la interpretación pianística, en correspondencia con sus puntos de vista sobre las cuestiones de la

sonoridad del piano, y la interpretación de las obras musicales.

El fundador de esta nueva corriente en la teoría del pianismo fue Josef Hofmann, uno de los más grandes pianistas de la primera mitad del siglo XX (v. *supra*, cap. II).



J. Hofmann es autor de dos importantes obras. La primera de ellas de 1908, titulada: *Piano Playing*. Y la segunda de 1909, titulada: *Piano Questions Answered*. Ambas obras publicadas conjuntamente en 1914, y más tarde publicadas en 1920 con algunas correcciones y un capítulo

anexo titulado: *Que es necesario para el éxito pianístico*.<sup>51</sup> La obra se publicó por primera vez en la Unión Soviética en 1929, y posteriormente en 1961, bajo la redacción, prólogo, y notas de G. Kogan, con un anexo de cinco entrevistas con comentarios de J. Hofmann sobre S. Rachmaninov.<sup>52</sup> En esta obra, además de los consejos prácticos que ofrece, contestando en una forma sencilla y accesible a las innumerables preguntas de los lectores de la revista *Lady's Home Journal*, Hofmann relata sus puntos de vista sobre la interpretación pianística, sobre el trabajo del pianista, y las tareas estéticas del arte de la interpretación. Como ya habíamos mencionado en el segundo capítulo de la presente obra, Hofmann fue discípulo de Moritz Moszkowski en Berlín, y de Anton Rubinstein en Dresden por dos años, de 1892 a 1894. J. Hofmann no fue un pianista teórico que aspirara a elaborar su propio sistema para el desarrollo de la maestría pianística. Al hablar sobre el trabajo del pianista, Hofmann relata como un músico práctico, como un pianista que domina en alto grado el arte interpretativo. Sus puntos de vista, formados

<sup>51</sup> HOFMANN, Josef: *Piano Playing*. New York, 1908/ R *Piano Playing. Piano Questions Answered* by Josef Hofmann. Th. Pressler, Philadelphia, 1920/ Dover, New York, 1976.

<sup>52</sup> HOFMANN, J.: *Fortepiannaja igra. Otveti na voprosy o fortepiannoij igre*. trad. rus. G. Pavlov. Moskva, Muzsektor Gosizdat, 1929/ M., «Muzyka» 1961 / Moskva, Klassika-XXI, 2007.

bajo la influencia de Anton G. Rubinstein, se basan sobre la experiencia propia, lo que le da una especial autoridad a sus afirmaciones. Su concepto de la “técnica mental” tiene una gran importancia para el entendimiento de los principios de la corriente psicotécnica en la teoría del pianismo.

Al igual que F. Liszt y muchos otros grandes pianistas del siglo XX, Hofmann consideraba que la técnica no se encuentra en los dedos, sino en el cerebro, en la voluntad musical, y en la elaboración de imágenes mentales sobre las tareas sonoras. Sobre esta base se estructura su teoría de la “técnica mental”.

«La técnica mental presupone la capacidad de obligarse a sí mismo a imaginar claramente los pasajes, sin acudir para nada a la ayuda de los dedos. Así mismo como toda acción del dedo se determina primeramente en la mente, así el pasaje debe estar completamente preparado en la mente, antes de que sea ejecutado al piano. En otras palabras, el alumno debe tratar de elaborar en sí la capacidad de imaginar mentalmente, ante todo, el dibujo sonoro y no las notas.»<sup>53</sup>

Posteriormente, J. Hofmann nos explica en qué consiste el proceso de traducción de la idea musical en una realidad sonora.

«En nuestra imaginación se dibuja el cuadro sonoro. Éste actúa sobre la parte correspondiente del cerebro excitándolo de acuerdo a su brillantez, y después esta excitación se transmite al centro nervioso motor que se ocupa del trabajo musical. Y así es, por lo que sabemos, el camino de transformación de la idea musical del intérprete en una realidad sonora. Consecuentemente, en el estudio de una nueva obra, es estrictamente necesario que en la mente se forme perfectamente claro el cuadro sonoro, antes de comenzar con el trabajo mecánico (o técnico). En las etapas tempranas del desarrollo de esta capacidad, lo mejor es pedirle al maestro que toque la pieza en cuestión, y con esto, ayudar a la formación en nuestra mente del cuadro sonoro correcto.»<sup>54</sup>

J. Hofmann explica que la poca claridad del cuadro sonoro, es decir, de la obra o el fragmento en cuestión, conlleva a la destrucción de la actividad del centro

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 57.

nervioso que dirige nuestro aparato motriz. En estos casos, es necesario tocar el fragmento que no resulta, en un tempo muy lento, para expulsar de nuestra mente el cuadro musical erróneo. Sin embargo, J. Hofmann aclara que la ejecución muy lenta y lo más posible exacta, no debe ser un ejercicio mecánico. Ésta es un medio para eliminar la imagen mental equivocada, que se ha formado como resultado de la “pereza mental”, es decir, cuando los dedos se mueven solos «...al tiempo que la mente corre por detrás, en lugar de ir adelante de los dedos, como debe ser.»<sup>55</sup> Si el cuadro mental sonoro es claro, los dedos se subordinarán a ésta. Éstas son las conclusiones a las que llega Hofmann, al explicar la esencia de su técnica mental. Esta tesis está relacionada con la idea de la rapidez del pensamiento musical, como resultado de la «...elasticidad de la mente, adquirida o desarrollada siempre por el constante e insistente trabajo, cuando no nos encontramos frente al piano.»<sup>56</sup> Otro aspecto importante de su obra, es el tema de la voluntad musical. J. Hofmann nos explica que...

«La voluntad musical se origina en la necesidad natural de la imaginación musical. Ésta es el principal dirigente de todo lo que hay en nosotros de musical. Es por eso que los procesos puramente técnicos de la ejecución pianística, los considero como una revelación de la voluntad musical. La técnica sin la voluntad musical es una capacidad sin objetivo, y al convertirse en un objetivo en sí misma, ésta no puede de ninguna forma servir al arte.»<sup>57</sup>

En su libro J. Hofmann escribe muy interesantes consejos sobre el trabajo del pianista. Muchos de estos surgen de su concepto de la técnica mental, y de la voluntad musical. Por ejemplo, sus consejos de cómo estudiar las obras de memoria, cómo planificar el estudio al piano y cómo trabajar técnicamente sobre las tareas interpretativas. J. Hofmann subraya siempre sobre la necesidad de escuchar en los ejercicios cada sonido producido: «Cada nota deberá ser

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

escuchada, no mentalmente, sino físicamente, y su misma agilidad deberá siempre ser subordinada a esta exigencia categórica.»<sup>58</sup>

Es claro que J. Hofmann rechazaba el entrenamiento mecánico de los dedos. Además, nunca se propuso desarrollar ningún sistema de movimientos racionales, basados en la observación del proceso interpretativo. Su idea principal se centro en el trabajo mental, en la determinación de los objetivos, y en la transformación



real del cuadro sonoro, es decir, la idea musical. En este sentido, Hofmann marcó el camino a seguir, por el cual se desarrollaron las ideas de muchos de los representantes de la línea psicotécnica, en la teoría del pianismo.

Una de las grandes figuras del siglo XX que contribuyeron a la formación de esta corriente pianística, fue el pianista y compositor italiano Ferruccio Busoni.<sup>59</sup>

La creatividad de este gran músico es admirable por su multifacética

actividad. Ferruccio Busoni fue un pianista genial; compositor; pedagogo; creador de transcripciones y redacciones de obras para piano; autor de libros y artículos

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>59</sup> Ferruccio Busoni (1866-1924) — Compositor, musicólogo y pianista italiano. Inició a muy temprana edad el estudio del piano con su madre. Su carrera como compositor y virtuoso la inició en 1873 en Trieste. Dos años después, el 8 de febrero de 1876, debutó en Trieste con el concierto para piano en *c-moll* de Mozart, bajo la dirección de su padre. Estudió en el conservatorio de Viena por dos años. Después en Leipzig por tres años. En 1891 obtiene el puesto de profesor de piano en el colegio de música de Helsingfors (Helsinki). En 1890 gana el premio *Rubinstein* de composición en St. Peterburg, y ese mismo año es invitado al conservatorio de Moscú. Al año siguiente emigra a Norteamérica, primero a Boston en calidad de profesor del New England Conservatory, y después a New York. En 1894 se instala definitivamente en Berlín. Impartió clases maestras en Weimar (1900-01), en el conservatorio de Viena (1907-08), y en Basle (1910). Su más distinguido discípulo, fue el pianista Egon Petri. Cfr. KOGAN, G.: *Ferruccio Busoni*. M., 1971; BEAUMONT, A.: «Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto)» *Grove Music Online*.

sobre musicología y estética, además de libretos operísticos y otras obras literarias. En todas estas esferas, F. Busoni reveló su talento, jugando un papel protagonista en el arte de la primera mitad del siglo XX. Uno de sus primeros escritos sobre el arte musical que tuvo una influencia en el pensamiento y la estética de inicio del siglo XX, fue *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*.<sup>60</sup>

Esta obra apareció en Rusia en 1912, bajo el título: *Boceto de una Nueva Estética del Arte Musical*.<sup>61</sup> El resplandor de su talento, la diversidad de su creación musical, y la originalidad de su interpretación pianística, provocaron duras críticas, y al mismo tiempo, el entusiasmo de sus admiradores. El gran arte pianístico de F. Busoni es el resultado de su trabajo de muchos años sobre los problemas de la interpretación, y sobre la reconstrucción de su propia técnica.

Estudiando y analizando la obra de J. S. Bach y de F. Liszt, Busoni encontró el fundamento de sus ideas artísticas y de su fenomenal virtuosismo. Una de las cualidades indudables del pianismo de Busoni era su técnica. Tanto sus admiradores como sus más ardientes críticos, coincidían en que las cualidades técnicas de su interpretación eran difíciles de describir en comparación con sus contemporáneos. Esta técnica ningún otro pianista la poseía, y lo que había logrado Busoni, colindaba con lo sobrenatural. Sin embargo, toda su agilidad y destreza característica de su ejecución, “la fantástica perfección del mecanismo de sus dedos y muñeca” pasaban a un segundo plano ante su arte de la “instrumentación pianística”.

Precisamente esto era lo que más impresionaba de su maestría. La increíble riqueza de los sonidos y la enorme diversidad de sus timbres, hipnotizaban al público.<sup>62</sup> Como podemos observar, por una parte la interpretación de F. Busoni

---

<sup>60</sup> BUSONI, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste 1907.

<sup>61</sup> BUSONI, F.: *Eskiz' Novoj Estetiki Muzykal'nago Iskusstva*. Perevod, V. Kolomijcova. SPb 1912.

<sup>62</sup> Sobre la caracterización de F. Busoni como pianista existe una extensa bibliografía. De las obras más recientes podemos mencionar la biografía de STUCKENSCHMIDT, H.: *Ferruccio Busoni*. Atlantis-Verlag, Zürich, 1967; las memorias de BARINOVA, M.: *Vospominanija o J. Hofmann'e i F. Busoni*. M., «Muzyka» 1964; o la biografía de KOGAN, G.: *Ferruccio Busoni*. M., 1971.

provocaba disputas en cuanto a su libertad en la concepción musical, en su originalidad, muy distinta de las estampas establecidas entonces; y por otro lado su técnica, que se reconocía unánimemente como algo excepcional en el mundo pianístico. Por eso el conocimiento de los puntos de vista del maestro sobre la técnica y su método de trabajo, representaba un enorme interés entre los pianistas.

En muchos de sus artículos y trabajos sobre la interpretación pianística y la teoría estética de la música, Busoni explica la esencia de su sistema. Un aspecto importante de éste, es que a pesar de no considerar a la técnica como lo más importante, no obstante, él reconocía su gran importancia dentro del pianismo. En su artículo de 1910, *Sobre las exigencias a los pianistas*,<sup>63</sup> F. Busoni escribe:

«No, la técnica no es y nunca será el alfa y omega del piano; así como tampoco de ningún otro arte. Pero a pesar de esto, yo, por supuesto, les predico a mis alumnos: elaboren su técnica, y en verdad de forma fundamental...Todo gran pianista debe ser ante todo un gran técnico [...], deseando ser más que un virtuoso, es necesario primero convertirse en tal...Dicen: “él, gracias a Dios no es un virtuoso”. Y se debería decir: “él no sólo es un virtuoso, sino algo más que un virtuoso.»<sup>64</sup>

Sin embargo, Busoni concibe la técnica de otra manera, muy distinta a la que se había tratado en los métodos de la escuela fisiológica.<sup>65</sup> En el mismo artículo *Sobre las exigencias a los pianistas*, Busoni escribe:

«La técnica forma, por supuesto, sólo una parte del arte pianístico, y consiste no simplemente en los dedos y la muñeca, o en la fuerza y la resistencia. [...] La técnica superior se concentra en el cerebro, ésta se construye de geometría, cálculo de la

---

<sup>63</sup> BUSONI, F.: «Über die Anforderungen an dem Pianisten» *Signale für die musicalisch Welt*, 1910 (trad. rus. Fragmentos. KOGAN, G.: «Ferruccio Busoni. O pianističeskom masterstve. Izbrannye vyskazyvanija.» en: EDELMAN, G.: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubežnych stran*. Vyp. pervyj. Gos. Muz. Izd. Moskva, 1962, pp. 141-175).

<sup>64</sup> Citado en: BUSONI, F.: *Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken*. Verstreute Aufzeichnungen. An Jakob Wassermann. Berlin, Max Hesses Verlag, 1922, pp. 137, 144.

<sup>65</sup> Véase su reseña de la obra de R. Breithaupt: «R. M. Breithaupt Die natürliche Klaviertechnik» , *Die Musik*, Jahrg. IV, H. 22, 1905.

distancia y sabia distribución.»<sup>66</sup>

En estos artículos F. Busoni relata cómo es que aspira a simplificar el mecanismo de la ejecución, llevándolo al mínimo de movimiento y esfuerzo. Para lograr esto, en su opinión, se podía elaborar una técnica por medio de los ejercicios físicos, pero en mucha mayor medida, por medio de la comprensión de las tareas, es decir, del análisis de las dificultades y de la adaptación a las posibilidades propias.

En el prólogo de su redacción del *Don Juan* de F. Liszt, Busoni escribe:

«La aspiración del redactor en el curso de toda su vida en el trabajo pianístico, siempre lo ha llevado a simplificar el mecanismo de la ejecución pianística, y conducirlo a menor movimiento y esfuerzo. En él ha madurado la convicción de que la elaboración de la técnica no es otra cosa, que la adaptación de las dificultades dadas hacia las posibilidades propias. Esto se logra en menor medida por medio de los ejercicios físicos, y en mayor medida por medio de la comprensión de las tareas espirituales. Esta verdad evidentemente no es para todos, puede ser para el pedagogo del piano, pero por supuesto que es para todo intérprete que ha logrado su objetivo por medio de la auto-educación y la meditación. No es por medio de la repetición de saltos sobre las dificultades, sino por medio del análisis de los problemas, que se puede lograr su resolución. Este principio permanece general, pero su cumplimiento exige cada vez una nueva adaptación, un matiz individual.»<sup>67</sup>

Al hablar sobre el análisis de las dificultades técnicas, Busoni fundamentaba su necesidad, en el hecho de que cualquier pasaje está escrito en la partitura de acuerdo a las reglas establecidas de la agrupación métrica en la teoría de la música. Esta agrupación en la mayoría de los casos deforma la lógica de la melodía del pasaje, y no corresponde a la lógica técnica de su construcción. La reagrupación mental del pasaje, lo que Busoni llamaba el “fraseo técnico”, que

---

<sup>66</sup> BUSONI, F.: *Von der Einheit de Musik*. op. cit., p. 137.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 262-63. F. Liszt relata a Mme Boissier: «...no es necesario afirmar hasta la estupidez la pieza que quieres aprender, sino estudiarla meditando.» BOISSIER, Mme Aguste [Carolin Butini]: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. Paris, Honoré Champion, 1927 (trad. rus. Korychalova, N. (1964) *Uroki Lista*. S-Peterburg, Izd. Kompozitor, 2002, pp. 32-33).



consiste en la desarticulación del pasaje en una serie de eslabones idénticos y cómodos para su cumplimiento, al colocarse de acuerdo a la posición de la mano. Esta desarticulación propicia la automatización del movimiento.

Otro importante método en el sistema de Busoni es el de las “variantes técnicas”, que recomienda utilizar como ejercicios o estudios de ayuda. Por ejemplo, en muchas de las variantes de las facturas propuestas en los preludios del *Wohltemperiertes Klavier* de Bach, Busoni lo ve básicamente como la “llave” hacia las dificultades técnicas del arte pianístico. Este método de trabajo es interesante, porque muestra al pianista las dificultades que Busoni consideraba típicas, y básicas para la música de piano.

Otro de los aspectos importantes en la práctica interpretativa y pedagógica de Busoni, son sus ideas sobre las digitaciones y los movimientos en la ejecución. Al tradicional tridáctilo, Busoni contraponía el pentadáctilo, basado en la sucesión de la posición de la mano. Esta digitación eliminaba la frecuente reposición del pulgar, de la mano, y del segundo y tercer dedo a través del cuarto o el quinto. Las ideas de Busoni sobre las digitaciones y la distribución de los pasajes entre las manos, se basaban en la experiencia creativa de Liszt. Éstas pueden ser entendidas y valoradas, sólo en relación con el principio del *non legato*, y con los movimientos característicos de la ejecución de Busoni. Estos movimientos no eran suaves ni fluidos ni redondos. Busoni tampoco utilizaba el “resorte de la muñeca” de Leszetycki. A todo esto contraponía la «...unión fija del aparato, en particular de los movimientos verticales y horizontales del antebrazo, interpretado como una unidad completa ante la muñeca estable y recta.»<sup>68</sup>

Esta breve descripción de los principios técnicos de Busoni, demuestra que su sistema estaba basado no en conclusiones teóricas y abstractas de la anatomía y la fisiología, sino en la práctica viva de un gran maestro, y en la meditada investigación de la herencia de Ferenc Liszt.

---

<sup>68</sup> KOGAN, G.: *Ferruccio Busoni*, op. cit., p. 125.

Busoni hizo una gran contribución a la teoría y práctica del pianismo del siglo XX. Sus puntos de vista sobre la técnica y la metódica del trabajo del pianista, resultaron una fuerte influencia sobre el arte interpretativo contemporáneo. Como pianista, Busoni llamó la atención y asombró al público no sólo con su técnica fenomenal, sino con sus ricos e inusuales colores en su interpretación única. Todo esto explica la gran cantidad de obras dedicadas a su interpretación y su escuela. Su influencia también se reflejó en los grandes pianistas y pedagogos soviéticos. Como conclusión, podemos constatar que F. Busoni fue uno de los más brillantes representantes de aquella corriente en el pianismo, que dio una gran importancia al trabajo mental y analítico de la técnica. Por este camino siguió el desarrollo posterior de la teoría del pianismo.

Uno de los seguidores de la corriente psicotécnica, muy cercano a Busoni, fue el pianista y pedagogo alemán Willy Bardas, quien publicó un pequeño libro en 1927

titulado: *Zur Psychologie der Klaviertechnik*.<sup>69</sup> La obra fue publicada en la Unión Soviética en 1928, bajo la redacción, prólogo y notas de G. Prokof'ev.<sup>70</sup>

La obra de W. Bardas es un interesante ejemplo del desarrollo del pensamiento pedagógico dentro de la corriente psicológica del pianismo. La obra inicia con un breve prefacio del pianista Artur Schnabel (discípulo de Leszetycki), que en unas cuantas palabras

determina su esencia:

<sup>69</sup> BARDAS, W.: *Zur Psychologie der Klaviertechnik*. Aus dem Nachlass von Willy Bardas. Mit einem Geleitwort von Artur Schnabel. Werk-Verlag: Berlin, 1927 (trad. ingl. *On the Psychology of the Piano Technique*. Beechwood, New York, 1982).

<sup>70</sup> BARDAS, W.: «Psichologija tehniki igry na fortepiano» en: *Psichologija tehniki igry na fortepiano. Dve stat'i: Berezovskogo y Bardasa*. / Red., primeč. i predisl. Gr. Prokof'eva. / Perevod A. S. Ševesa. *Biblioteka pianista*, vyp. 3. Moskva, Muzykal'nyj Sektor, 1928, pp. 44-113.



«Reconocer y señalar las dificultades, significa dominarlas, ordenarlas y superarlas... He aquí el camino y la asignación de este importante trabajo que amplía el horizonte mental.»<sup>71</sup>

En el primer capítulo, titulado: *Las Premisas fisiológicas*, Bardas nos dice que las escuelas basadas en el análisis anatómico de las formas de movimiento, son innecesarias para la práctica pedagógica. Lo importante y necesario en su opinión, no es el movimiento externo de las manos, sino el seguimiento de las sensaciones musculares.

«La sensación muscular es subjetiva y no se somete a una descripción; ésta sólo se puede obtener mediante la auto-observación. Mantener en la memoria lo obtenido en la experiencia, relacionada con la racionalidad del movimiento en la sensación muscular, es más importante que el conocimiento de los fundamentos racionales de una u otra forma de movimiento.»<sup>72</sup>

La sensación muscular se forma instintivamente sobre la base de la agilidad del cuerpo, y sobre la capacidad del aparato muscular en adaptarse a las formas de movimiento necesarias. De esta manera, el ejercicio y la superación de cualquier dificultad, naturalmente...

«...consiste en asociar la imaginación (la idea sonora) con la real reproducción (el sonido real). Tal asociación es necesario continuar mientras en cada movimiento, más o menos llevado al objetivo necesario, no se forme claramente la sensación muscular diferenciada, y mientras entre cada idea sonora y sensación muscular, no se forme una sólida relación. Posteriormente, una sola imagen del sonido es suficiente para producir en la vida real, la correspondiente sensación muscular. Es aquí que comienza la verdadera técnica, ya que sólo en este momento se puede notar el éxito funcional.»<sup>73</sup>

Desarrollando esta idea, W. Bardas expone distintos ejemplos de dificultades técnicas que no se pueden superar con el entrenamiento mecánico, sino con la

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 53.

correcta idea sonora sobre su exitosa ejecución. En el segundo capítulo, titulado: *Las Premisas psicológicas*, Bardas determina la esencia de la técnica pianística, que en sus propias palabras nos dice:

«La esencia de la técnica de la ejecución al piano consiste en una compleja interrelación de funciones psíquicas y físicas. Así mismo la exigencia de transmitir, más o menos sin obstáculos, el impulso volitivo de la mano, esta es la cuestión fundamental del desarrollo de la técnica.»<sup>74</sup>

Al igual que Busoni, Bardas afirma que el objetivo del trabajo técnico consiste en la unión de muchas acciones en una sola acción volitiva, pero dirigida a una acción compleja. Esto es una mecanización, en el sentido de que parte de las intenciones conscientes originales, al automatizarse salen del consciente, cediendo el lugar a determinados impulsos volitivos complejos.

«Es por eso que el punto inicial y el objetivo del trabajo sobre la mecánica se relaciona con la esfera de las acciones psíquicas. El punto inicial es una especie de acto volitivo, al mismo tiempo que dirigido a una determinada acción física. El objeto del trabajo técnico es la distribución de los actos volitivos aislados, y la determinación de la idea artística en la interpretación, así mismo como imaginar y estudiar en la práctica, aquellos fenómenos de orden material con los que la mano se enfrenta en el teclado, ante la realización del “quiero” volitivo, o — expresándose brevemente, — el hacer conscientes todos los elementos que influyen en el acto volitivo... Lo que al principio se relaciona con lo planeado conscientemente, posteriormente, ante el cúmulo de experiencias en la ejecución al piano, se realiza inconsciente y automáticamente, o, instintivamente, así que el constante desarrollo de la mecanización de la técnica, corresponde a la constante liberación de la conciencia.»<sup>75</sup>

Así de esta manera, el control consciente en el proceso de estudio de las obras es tan importante y necesario, como es tan importante y necesario hacer a un lado este mismo control, en la libre interpretación artística. La idea principal de este

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

tratado, es que cualquier control desmesurado sólo puede dañar el proceso. Si este control consciente interviene en el proceso automatizado que sucede perfectamente y sin errores, únicamente interrumpe y afecta su curso natural. Este súper control muchas veces sucede en el momento de la presentación en público, cuando el pianista desea tocar lo mejor posible y no confía en su automatismo. Entonces la conciencia interviene y frena el proceso, obstaculizando la ejecución.

Los siguientes capítulos del libro están dedicados a las leyes psicológicas relacionadas con diversas dificultades que surgen ante el pianista. En el tercer capítulo se analizan las *Intenciones Volitivas Anticipadas y Retardadas*, que violan el suave curso de la ejecución. El cuarto capítulo está dedicado al desarrollo de la *Exactitud*. En el quinto capítulo Bardas nos habla sobre *La Mano Aparente-Grande*. Una imagen que nos ayuda al cumplimiento de las dificultades técnicas, y que sale de los límites y posibilidades de la extensión de la mano. El sexto capítulo del libro se titula: *La desarticulación Técnica y Fraseológica*. En éste se habla de la desarticulación mental de los pasajes en partes técnicamente cómodas. El pasaje escrito en la partitura se divide en “unidades fraseológicas”, como lo llama Bardas. Éstas unidades comúnmente no coinciden con las “unidades técnicas”, es decir, con la idea sobre una comodidad física para su ejecución. Como ejemplo, Bardas cita los dos primeros compases del estudio en F-Dur op. 10, Nº 8 de Chopin, en donde el agrupamiento de las notas se distribuye por cuatro dieciseisavos.



En el primer compás las unidades fraseológicas y técnicas coinciden, pero en el segundo compás esto no sucede, ante el movimiento hacia arriba del pasaje. Las

unidades técnicas, a diferencia de las fraseológicas, se reagruparán mentalmente en cuatro dieciseisavos del primer dedo al cuarto, es decir, desde la última nota de la unidad fraseológica anterior, hasta la tercera nota de la siguiente, como se indica en las líneas inferiores. Al explicar en unos cuantos ejemplos la idea de la reagrupación de los pasajes, Bardas esencialmente repite el camino iniciado ya por F. Busoni, aunque con algunos cambios en la terminología. En el último capítulo de su libro, Bardas llama la atención sobre *La Nociva Influencia de los Movimientos Comunes de las Manos*, señalando que en muchos casos, este tipo de movimiento similar puede ser tanto negativo, como positivo para la superación de las dificultades.

La obra de Willy Bardas no es un manual sistematizado de la ejecución pianística. Es más bien un método surgido de la práctica pedagógica del autor, con el propósito de dirigir la atención de los intérpretes y pedagogos, hacia una serie de cuestiones esenciales de la técnica del piano.

Otro de los trabajos dedicados a las cuestiones de la maestría interpretativa del pianista, es la obra del pedagogo alemán Karl Leimer (1858-1944), titulada: *Modernes Klavierspiel*.<sup>76</sup> Esta obra fue escrita en el florecimiento de la metódica pianística alemana, cuando comenzó su lucha en contra de la dictadura pedagógica de R. Breithaupt y los excesos de su sistema. En su juventud, Leimer organiza en Hanover (su ciudad natal) una escuela de música, que pronto se convertiría en una Academia Musical. Con K. Leimer venían a estudiar jóvenes de toda Alemania, y así creció rápidamente su celebridad como pedagogo. Su discípulo más reconocido fue el pianista Walter Giesecking, uno de los más grandes pianistas europeos de la primera mitad del siglo XX. W. Giesecking fue un Wunderkind que a los dieciséis años llegó con Leimer a Hanover, y en el

---

<sup>76</sup> LEIMER, K./ Giesecking, W: *Modernes Klavierspiel nach Leimer — Giesecking*. Mainz und Leipzig, 1931/R 1998 junto con *Rhythmik, Dynamik und andere Probleme des Klavierspiels* (trad. rus. «Sovremennaja fortepiannaja igra. (Metod Leimer'a – Giesecking'a)» en: CHENTOVA, S., ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp. 168-183)

transcurso de cinco años completó su estudio (1912-17).<sup>77</sup>

La efectividad del método de Leimer se reveló en circunstancias no muy usuales. W. Giesecking seguía al pie de la letra las indicaciones de Leimer, e incluso le ayudaba con su auto-observación en el perfeccionamiento de su método. Leimer enseñó a Giesecking, lo mismo que a otros alumnos, el constante auto-control auditivo; la concentración y el estudio de las obras sin el instrumento; y la postura natural de las manos y los dedos, por medio de la sensación de relajación de los músculos.

Karl Leimer rechazaba el entrenamiento embrutecedor, obligando a escuchar en detalle el texto del autor, y reconocía únicamente el trabajo consciente sin dejar pasar ninguna etapa lógica en el dominio de la obra. Todo esto, como escribe el mismo Leimer en su obra, se hizo con insistencia y sucesivamente en las clases con Giesecking. El resultado fue impresionante. W. Giesecking mantenía de memoria un enorme repertorio, y constantemente lo actualizaba sin la ayuda del instrumento, gracias a su desarrollado oído interno. Su técnica logró una perfección admirable, a pesar de no estudiar por muchas horas.

El mismo Giesecking afirmaba que los ejercicios no le ofrecieron mucho en principio, y los consideraba como un trabajo inútil. Sin embargo la sensibilidad del pianista estaba abierta a los más finos matices de la sonoridad. Su paleta tímbrica era admirable; la amplitud de su dinámica iba desde el más suave *pianissimo* hasta el más profundo y poderoso *fortissimo*. Además de la interpretación de los diferentes estilos, que revelaba la originalidad de su talento y la brillantez de su imaginación.

En 1923 el joven Giesecking comienza sistemáticamente su carrera pianística fuera de Alemania, y obtiene el reconocimiento mundial como discípulo de K Leimer. El mismo Giesecking continuó reconociendo la importancia de la escuela de Leimer, y

---

<sup>77</sup> Cfr. CHENTOVA, S., ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., pp. 31-32; MORRISON, B.: «Giesecking, Walter» *Grove Music Online*.

exhortó a su maestro a compartir su experiencia. Como resultado de esta colaboración, surgió primero en 1932 *Modernes Klavierspiel*, y posteriormente en 1938, *Rhythmik, Dynamik und andere Probleme des Klavierspiels*.<sup>78</sup> En realidad mucho de lo que escribieron Leimer y Giesecking en estas obras es muy simple y claro. Sin duda el secreto no se encuentra en lo que decía Leimer, sino en cómo lo hacía, en la práctica de la enseñanza y en la continuidad del trabajo. La descripción de Leimer sobre la continuidad de este trabajo es muy escueta. El mismo autor reconoce que los detalles de las innumerables dificultades y de los matices psicológicos no se lograron formular plenamente. En la obra más bien se formulan tesis y se habla de resultados. Es por eso que esta obra exige la lectura atenta de quienes pueden contraponer a las conclusiones de Leimer, sus propias observaciones, y completarla con los hechos de la propia práctica.

Mucho de lo dicho por Giesecking en el prólogo de *Modernes Klavierspiel*, coincide con lo ya dicho por Hofmann, Busoni y Bardas. Por ejemplo, Giesecking escribe:

«Karl Leimer en primer lugar enseña a sus alumnos al auto-control, exigiendo, para que realmente oigan y escuchen su ejecución. Este escuchar crítico es en mi opinión, el factor más importante de la enseñanza en la música. Ejercitarse por horas, sin concentrarse en el oído en cada nota del ejercicio correspondiente, significa gastar el tiempo en balde. [...] La exacta ejecución de las indicaciones del compositor en la partitura debe ser el primer objetivo del intérprete. [...] Sólo la observación de todas las notas ejecutadas hace posible la “atención” en el mundo de los pensamientos y sensaciones del autor, y con esto mismo la reproducción de su creación correspondiente al estilo.»<sup>79</sup>

El mismo Leimer escribe por ejemplo, que...

«...la interpretación correcta y convincente se logra sólo en la unión del sentimiento y la

---

<sup>78</sup> LEIMER, K./ Giesecking, W: *Rhythmik, Dynamik und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer – Giesecking*. Mainz, 1938/ R 1998 junto con *Modernes Klavierspiel* (trad. ingl. 1938/R 1972 junto con *Modernes Klavierspiel* como *Piano Technique*).

<sup>79</sup> LEIMER, K.: «Sovremennaja fortepiannaja igra. (Metod Leimer'a – Giesecking'a)» en: CHENTOVA, S., ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., pp. 168-69.



razón.»<sup>80</sup>

Una de las tareas más importantes del maestro consiste en enseñar al alumno a ejercitarse racionalmente, a concentrar intensamente su atención, y a tocar lo estudiado lo más lento posible sin permitirse errores. Al referirse a las tareas técnicas, Leimer utiliza el término de J. Hofmann, afirmando que: «El trabajo sobre la técnica es un trabajo mental.»<sup>81</sup> Y en efecto, lo más sustancial de su obra se refiere al entrenamiento y desarrollo de la memoria, ya que su método se basa en el pensamiento lógico del texto.

«Es increíble que el pensamiento lógico no sólo no se utiliza correctamente en la práctica, sino que aparecía como algo completamente nuevo para todos los alumnos al inicio de sus estudios en mis clases. Además quiero hacer notar, que en mi clase tenía alumnos altamente dotados, y educados con conocidos maestros de música.»<sup>82</sup>

Este trabajo se lleva a cabo sin el instrumento. Leyendo y escuchando mentalmente el texto, y de esta manera se memoriza. Al imaginarse la sonoridad de la obra, se asimilan y surgen así mismo ante nosotros las tareas técnicas. En diversos ejemplos, Leimer explica cómo debe de utilizarse este método. Uno de esos ejemplos es el estudio de una sonata. Al inicio se divide la obra en partes pequeñas y atentamente se lee y se escuchan los primeros ocho compases. Aquí se determina lo que hay en cada mano y las digitaciones y que es necesario ejecutar. Después es necesario repetir mentalmente todo lo que hay en cada mano y todas las indicaciones, y así de esta manera ejecutarlo al piano de memoria posteriormente. Trabajando de esta manera hasta el final de la obra, resulta muy rápido la memorización y asimilación de la obra. Este trabajo exige por supuesto una atención y concentración máxima, y es recomendable comenzar con las obras más sencillas. Además, un papel importante en este método de trabajo lo tiene el conocimiento de la teoría de la música, la armonía, la polifonía y el análisis de las

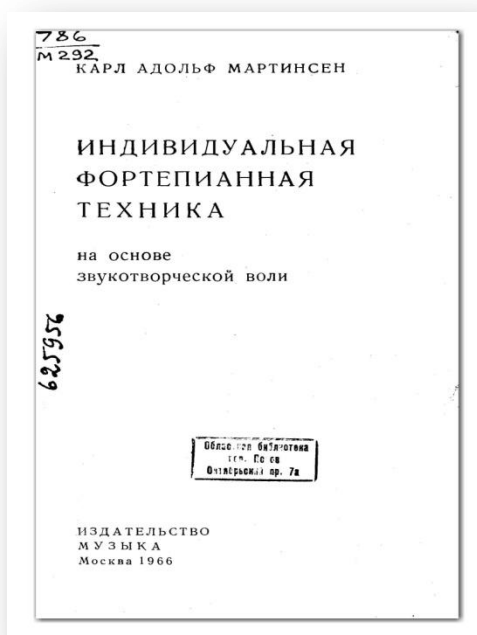
---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

formas. De esta manera, el análisis lógico del texto musical y la representación mental de su sonoridad son las bases de la metódica de K. Leimer.



Por último, y para finalizar esta sinopsis de la corriente psicotécnica en la teoría del pianismo del siglo XX en Europa occidental, es necesario hacer mención de la obra capital de Carl Adolf Martienssen.<sup>83</sup> En 1930 Carl Martienssen publica, *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*.<sup>84</sup> Siete años después publica un anexo práctico a esta obra bajo el título: *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*.<sup>85</sup> En 1954 Martienssen reelabora y publica estas dos

obras juntas, bajo el título: *Schöpferischer Klavierunterricht*.<sup>86</sup>

En la Unión Soviética se publicaron en 1966 dos obras de C. Martienssen. La

<sup>83</sup> Carl Adolf Martienssen (1881-1955) — Pianista, pedagogo y musicólogo alemán. Discípulo de Karl Klindworth y Alfred Reisenauer — ambos a su vez discípulos de F. Liszt (Karl Klindworth fue profesor del Conservatorio de Moscú a partir de 1868. Véase *supra*, cap. II *Moskovskaja konservatorija*). Estudió teoría y musicología con Hermann Kretzschmar y Carl Stumpf en Berlín. En 1914 sucede a Alfred Ruthardt como profesor de piano en el Conservatorio de Leipzig, y después en Berlín. Al término de la segunda guerra mundial es profesor en Rostock y nuevamente en la Hochschule für Musik de Berlín. La enfermedad (causa de su muerte) no le permitió tocar. Estudió la obra de J. S. Bach. En 1912 Martienssen descubre en Copenhagen la cantata “Mein Herz schwimmt in Blut” de J. S. Bach, compuesta alrededor de 1715 en Weimar, que le dio la celebridad como investigador. Martienssen publicó su descubrimiento en la *Neue Bachgesellschaft* con una reducción al piano para uso práctico. Por algunos años Martienssen fue profesor en el instituto de música sacra en Saxony, preparando organistas. Muere en 1955 en Berlín oriental, capital de la República Democrática Alemana. Cfr. CHENTOVA, S., ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p. 34; DAVEY, H.: «The Bach Festival at Eisenach» *The Musical Times*, Vol. 54, № 849. (Nov. 1, 1913) p. 745.

<sup>84</sup> MARTIENSSEN, C.: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1930.

<sup>85</sup> Ídem. *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1937/R 1957.

<sup>86</sup> Ídem. *Schöpferischer Klavierunterricht*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954.

primera de éstas fue la *Técnica Individual del Piano*,<sup>87</sup> pero publicada con los cambios que el autor introdujo en la edición de 1945. La segunda fue un folleto que publicó C. Martienssen en 1951, sobre la metódica de la enseñanza del piano, *Zur Methodik des Klavierunterricht*.<sup>88</sup> Este artículo fue escrito en dos partes. La primera escrita en 1941, titulada: *Fundamentos de la escuela pianística alemana*; y la segunda escrita aún antes, en el periodo de su primera obra de 1930, titulada: *La enseñanza individual del piano*. Ambas partes bajo el título: *Hacia una Metódica de la Enseñanza del Piano*.<sup>89</sup> Posteriormente en 1977 se publicó en ruso el anexo práctico a la *Técnica Individual del Piano* de 1937, bajo el título: *Metódica de la Enseñanza Individual del Piano*.<sup>90</sup>

Carl Adolf Martienssen fue un pedagogo que no sólo se limitó a las clases de piano. En su obra se refleja la influencia de su multifacética formación como pianista y musicólogo. Esto lo llevó a experimentar en el perfeccionamiento de la metódica pianística. Al verse obligado en sus clases a buscar el camino más rápido y efectivo en la enseñanza del piano, Martienssen llegó a la conclusión de que...

«...el camino puede encontrarse sólo a través del entendimiento de la individualidad de cada alumno por separado. Deberá suceder una reorientación de el alumno como objeto de estudio, hacia el alumno como sujeto de la enseñanza.»<sup>91</sup>

De esta manera, el punto central en la metódica de C. Martienssen fueron los fundamentos en la construcción de una técnica individual. La forma individual de la técnica es igualmente significativa a las capacidades individuales de expresión del artista. Y así, la técnica se convierte en un medio importantísimo de la educación, ya que es el objeto de trabajo productivo del maestro.

---

<sup>87</sup> Ídem. *Individual'naja fortepiannaja tehnika na osnove zvukotvorčeskoj voli*. Perevod. Michelis, V. Moskva, «Muzyka» 1966.

<sup>88</sup> Ídem. *Zur Methodik des Klavierunterricht*. Peters, 1951.

<sup>89</sup> Ídem. «K metodike fortepiannogo obučenija» en: CHENTOVA, S., ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., pp. 184-207.

<sup>90</sup> Ídem. *Metodika individual'nogo prepodavanija igry na fortepiano*. Moskva «Muzyka» 1977/ Moskva, Klassika-XXI, 2003.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 194.

Un lugar importante en la metódica de Martienssen lo ocupa el papel protagonista del oído en la educación del músico. El proceso de estudio debe establecerse de tal manera que la representación auditiva mental preceda a la producción sonora. C. Martienssen señala que en la pedagogía del piano, tradicionalmente se había adoptado el sistema contrario, en el cual primero se producía el sonido al piano, y sólo después, sobre esta base se producía la representación auditiva mental. Esta idea por sí misma no es nueva. Ya en el siglo XVIII Leopold Mozart hablaba al respecto.<sup>92</sup> Pero Martienssen le dio una detallada base científica, y señaló el camino de un desarrollo activo del oído musical.

Su *Técnica Individual del Piano* se divide en una introducción con siete párrafos, cinco partes en treinta y dos capítulos, y una parte conclusiva con tres párrafos. En la introducción se expone *La Voluntad Creativo-Sonora*, que estudia el “complejo del *Wunderkind* como modelo”, y el análisis de la voluntad como revelación de la creatividad en los sonidos. La primera parte expone sobre *La Técnica Creativa del Piano*, en la que se analiza el estudio de la formación sonora del piano en el siglo XIX, y la irracionalidad de la voluntad creativo-sonora como fundamento de la técnica pianística. La segunda parte expone los *Tres Tipos Pianísticos*, que analiza las estructuras de la tipología pianística. En la tercera parte se expone la *Metódica Creativa del Piano*, que analiza la voluntad creativo-sonora y la motórica intencional en la enseñanza del piano. La cuarta parte expone la *Construcción de la Técnica Pianística*, que analiza sobre la corrección y desarrollo de la técnica. La última parte concluye con *La Técnica Pianística y la Obra Artística*, que analiza la voluntad hacia la forma concretizada en la obra de arte, y la formación de la voluntad del intérprete.

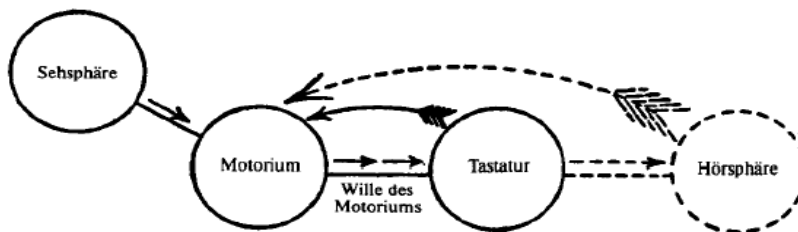
En la introducción, C. Martienssen señala que la enseñanza del piano se orienta hacia el estudiante con posibilidades musicales medias. El proceso de educación del pianista comienza con la motórica y con la explicación de los movimientos

---

<sup>92</sup> Véase, MOZART, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756.

necesarios con sus correspondientes ejercicios. Al mismo tiempo el alumno conoce el teclado, la gramática musical y la lectura de las notas. Esta educación inicial motórica conlleva a que el alumno lee las notas escritas, traduce estas al teclado por medio de las habilidades asimiladas, y finalmente escucha los sonidos que el produce en el instrumento. Todo esto se puede expresar en el siguiente esquema: *veo — toco — oigo*. C. Martienssen ofrece en su obra un detallado esquema psico-fenomenológico de lo que sucede en el proceso de enseñanza:

Und dem gegenüber stehe das psychisch-phänomenologische Schema bei durchschnittlicher Ausbildung, beim durchschnittlichen Spiel:



En el diagrama se representa por medio de esferas el proceso de enseñanza habitual, que inicia en la izquierda con la esfera visual (*Sehsphäre*), en la que el alumno lee las notas. En la segunda y tercera esfera se representa la voluntad motórica (*Wille des Motoriums*), en donde se traducen las notas leídas al teclado por medio de las habilidades asimiladas. Finalmente, con líneas puntadas se representa a la derecha la esfera auditiva (*Hörsphäre*), en donde se escucha a fin de cuentas el sonido producido.

Carl Martienssen afirma que esto contradice todos los tipos de desarrollo ontogénico del hombre, en donde el objetivo del conocimiento se da en la sensación de la adaptación del cuerpo. Precisamente por eso contrapone a la metódica usual de la enseñanza del piano, su sistema basado en el “complejo del niño prodigio [*Wunderkindkomplex*]”. Para explicar esta idea, Martienssen cita el ejemplo del desarrollo musical de Wolfgang A. Mozart. Como se sabe, Mozart comenzó a estudiar música a los cuatro años de edad, y a los cinco ya componía pequeñas piezas que tocaba él mismo a su padre para que las anotara. Mozart también comenzó a tocar el violín y el órgano de oído, sin conocer ninguna regla ni modos

de tocar en estos instrumentos. Carl Martienssen explica que...

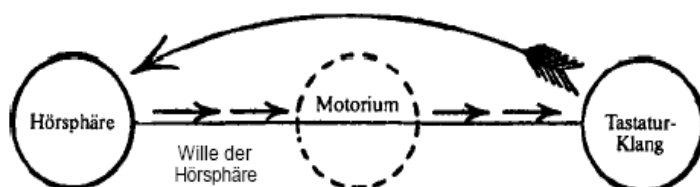
«...en este temprano desarrollo musical, el motor primario no fue la enseñanza intelectual, sino la sensación, la sensación auditiva y sonora que se releva en la auto-actividad del juego.»<sup>93</sup>

En el cuarto párrafo de la introducción, después de citar el ejemplo del desarrollo y “función” del *Wunderkind*, C. Martienssen define el “complejo del niño prodigio [Wunderkindkomplex]”, que dice:

«...psicológicamente, el “complejo del Wunderkind” es la dirección directa de la voluntad en la esfera auditiva hacia el objetivo sonoro, hacia el teclado o el diapasón del instrumento; además, en la conciencia casi no hay lugar para los eslabones intermedios, es decir, para los movimientos que cumplen sus órganos — los dedos, la muñeca, la mano, la pierna. En simples palabras: ante el “complejo del Wunderkind”, en el centro de la conciencia se encuentra únicamente el sonido deseado por el oído, y correspondiendo con este deseo, el “punto de ataque” escuchado con anticipación en el teclado o el diapasón. Y así, en el centro de la conciencia forzosamente se encuentra el aspecto psicológico del proceso ejecutor, su estímulo y su objetivo; y al contrario, el aspecto psico-físico, el movimiento y las partes del cuerpo ejecutoras, se encuentra consecuentemente sólo al lado de este centro.»<sup>94</sup>

De aquí Martienssen llega a la conclusión de que al “Wunderkindkomplex” de Mozart, hasta antes de que aprendiera las notas, le corresponde el siguiente esquema:

Sonach entspricht dem Wunderkindkomplex Mozarts, bevor er Noten lernte, folgendes Schema:

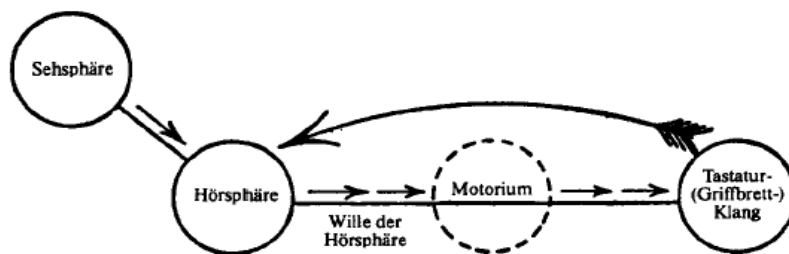


<sup>93</sup> MARTIENSSEN, C.: *Individual'naja fortepiannaja tehnika*. op. cit., p. 21.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 23.

En el esquema primero se encuentra la esfera auditiva (Hörsphäre) seguida de la voluntad auditiva hacia el aparato motriz (Motorium) para llegar finalmente a producción sonora (Tastatur-Klang), que retroalimenta a la esfera auditiva inicial. Después de que Mozart aprendió a leer las notas y entender su significado sonoro, este esquema obtiene su forma final como sigue:

Und nun folge die Zeichnung des Wunderkindkomplexes des jungen Mozart, nachdem er Noten lesen und ihre klangliche Bedeutung verstehen gelernt hatte; ohne ein weiteres Wort der Erläuterung wird das von Schachtner über das Violinspiel des kleinen Mozart berichtete Wunderkinderlebnis psychologisch wenigstens verständlich sein:



Aquí únicamente se añade la esfera visual (Sehsphäre), que precede a la esfera auditiva (Hörsphäre). Este esquema se puede llevar a la formulación verbal como: veo — escucho — toco.

Al explicar su concepto del *Wunderkindkomplex* sobre el ejemplo de Mozart, Martienssen hace la siguiente afirmación:

«Por todas partes el objetivo se designa con la sensación; con la motórica, al cuerpo sólo le queda subordinarse, o con repetidas pruebas adaptarse en la sensación hacia el objetivo deseado. Es insensata la educación pianística primitivo-motórica?; al contrario, es razonable, es decir, se encuentra de acuerdo a la naturaleza, con la función del Wunderkindkomplex instrumental.»<sup>95</sup>

En el quinto párrafo de esta introducción, Martienssen describe su concepto de la “voluntad creativo-sonora” (schöpferischer Klangwille). La voluntad como revelación de la creatividad en los sonidos, es decir, la voluntad consciente hacia el objetivo artístico. Martienssen afirma al igual que el fundamento psíquico del

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 26.

proceso de la voluntad discursiva se mantiene igual siempre, como se formó en la infancia, así mismo sucede en el perfeccionamiento de la voluntad auditiva, comenzando desde sus primeras apariciones en el *Wunderkind* hasta la madurez. Pero la voluntad auditiva de la madurez contiene ya una voluntad consciente hacia los logros artísticos.

«Por eso proponemos para su expresión llamarla: “voluntad creativo-sonora”. Su desarrollo debe ser desde los primeros pasos el objetivo de la pedagogía. [...] La voluntad creativo-sonora es lo que cada verdadero pianista siente directamente en la creación interpretativa como lo central, la fuerza primitiva.»<sup>96</sup>

Posteriormente, Martienssen determina los seis elementos en qué consiste la voluntad creativo-sonora. Estos son: la voluntad de la altura sonora; la tímbrica; la lineal; la rítmica; la voluntad hacia la forma; y la voluntad formativa. El papel y el significado en la interrelación de estos elementos, determina en cada músico sus diferencias de intensidad y calidad, es decir, lo que produce las particularidades de cada intérprete, su individualidad.

En la primera parte del libro titulada: *La Técnica Creativa del Piano*, se dedica a las cuestiones de la producción del sonido y la pedalización. En esta primera parte, Martienssen polemiza con el teórico Eugen Tetzl,<sup>97</sup> autor de varias obras sobre la técnica pianística, criticando sus ideas desde el punto de vista artístico, físico y psicológico. En su crítica, Martienssen afirma que cada teórico aspira a encontrar la mejor forma técnica, y en lugar de encontrar una verdad general, encuentra la suya propia. Esto prácticamente sucede con los intérpretes, quienes...

«...instintivamente sienten que el instrumento vive bajo sus manos, sólo hasta el momento en que la voluntad creativo-sonora crea su correspondiente medio corporal de expresión.»<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>97</sup> Véase *supra*, citas 36, 37. Algunas de las obras que cita C. Martienssen de Eugen Tetzl, son: TETZEL, E.: *Der Klavierlehrer*. Leipzig 1906; *Ídem*. *Das Problem der modernen Klaviertechnik*. Leipzig 1909/ 2. Auflage. 1916; *Ídem*. «Die musikalische Relativitätstheorie» *Deutsche Allgemeine Zeitung*; etc.

<sup>98</sup> MARTIENSSEN, C.: *Individual'naja fortepiannaja technika*. op. cit., p. 58.



De esta misma manera, Martienssen analiza la cuestión de la pedalización. Al observar detalladamente los diferentes medios de utilización del pedal, Martienssen rechaza la posibilidad de dominar la pedalización sobre la base de algún método teórico. La maestría en la pedalización, en su opinión, se forma inconscientemente, subordinándose a la voluntad creativo-sonora.

La segunda parte de su obra sobre los *Tres Tipos Pianísticos*, Martienssen establece tres tipos de voluntad creativo-sonora del intérprete pianista: el clásico; el romántico; y el expresionista. Para las fuerzas volitivas fundamentales del intérprete, Martienssen propone las siguientes designaciones: para el tipo clásico la voluntad creativo-sonora estática; para el romántico la voluntad extática; y para el expresionista la expansiva. Para la caracterización de cada tipo de voluntad creativo-sonora, Martienssen toma el ejemplo de tres grandes pianistas de la época post-lisztiana: Hans F. Bülow, Anton G. Rubinstein y Ferruccio Busoni. Hans Bülow en su opinión, es el modelo de la interpretación de tipo clásica. Anton Rubinstein es el romántico, y Ferruccio Busoni el expresionista.

En las siguientes dos partes del libro se expone la *Metódica Creativa del Piano*, y la *Construcción de la Técnica Pianística*, que Martienssen analiza bajo la perspectiva del desarrollo de la voluntad creativo-sonora como fundamento de la formación del intérprete. Son de gran interés los puntos de vista de Martienssen, sobre la educación del canto en los niños, que inician el estudio de la música. Reconociendo su utilidad, demuestra que en el mejor de los casos esto puede sólo reforzar la verdadera pedagogía pianística, dirigida al desarrollo de la voluntad creativo-sonora instrumental. Martienssen subraya que «...precisamente para la enseñanza inicial, lo más importante es un músico y pedagogo altamente calificado [...], tan importante como la enseñanza en las “clases maestras”...»<sup>99</sup>

La cuarta parte representa las conclusiones prácticas de Martienssen. Este no es una metódica de la enseñanza, sino más bien el fundamento de aquellos principios

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, pp. 150-51.

metódicos, en los cuales ésta deberá edificarse. Todas estas cuestiones sobre la metódica se expondrán con especial atención en su obra, *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*. En el capítulo veintiocho de esta parte, titulado: *La Técnica Estática como Punto inicial de la Enseñanza Técnica*, Martienssen señala que precisamente la técnica estática (del tipo clásico), es el punto de arranque en la enseñanza técnica. Martienssen fundamenta esta afirmación, señalando que los eslabones más finos y terminales del organismo ejecutor, como los dedos y la muñeca, sufren un daño si desde el inicio tienen que sostener pasivamente la presión, y la carga de los órganos superiores del antebrazo y el brazo.

«Desde el punto de vista puramente corporal-motriz, el objetivo del pianista es ante todo el teclado; consecuentemente, la representación dominante deberá ser para él aquella parte del aparato ejecutor que se dirige hacia el teclado, es decir, la punta de los dedos. [...] El traslado de esta representación dominante desde la punta de los dedos al brazo en su totalidad, o al hombro, no hay manera y nunca podrá verse, en todo caso, desde el punto de vista psíquico como una técnica natural del piano.» [*Ibíd.*, p. 169.]

La técnica estática no se basa en los movimientos digitales aislados, ni en la tensión de todo el organismo ejecutor, sino en su relativa liberación y la libre caída de la mano. En esta parte como en la parte conclusiva, contiene muchas valiosas observaciones que muestran los objetivos prácticos de la pedagogía de Martienssen. Su teoría de la voluntad creativo-sonora pone ante el pedagogo la tarea de construir el proceso de enseñanza de tal manera que...

«...la enseñanza desde el mismo inicio vaya efectivamente del interior hacia el exterior, en lugar de ir desde el exterior hacia el interior, y que la voluntad creativo-sonora sea realmente desde un principio su fundamento...» [*Ibíd.*, p. 213.]

En la última parte de su obra, *La Técnica Pianística y la Obra Artística*, Martienssen trata cuestiones sobre la interpretación de las obras de arte musicales.

«El verdadero artista en la interpretación siempre piensa sólo en la obra de arte. Se encuentra poseído por el único deseo creativo de develar su belleza y su grandeza. Y casi en contra de su voluntad se cumple lo que de acuerdo con la naturaleza de las

cosas, puede la obra de arte traer cada vez a la vida, únicamente desde el espíritu individual del intérprete.» [*Ibíd.*, pp. 214-15.]

En la interpretación de la obra de arte, a pesar de la necesidad de considerar todas sus generalidades, no existe un medio único para su comprensión. En este sentido Martienssen afirma que existen muchas interpretaciones, es decir, la traducción del texto de la obra en una sonoridad viva. Pero a pesar de que este complejo problema no se fundamentó teóricamente en esta obra, sí es importante el que Martienssen no lo haya dejado pasar de largo.

Así llegamos al final de esta sinopsis sobre de la teoría del pianismo en la primera mitad del siglo xx en Europa occidental. En esta serie de trabajos hemos mostrado el pensamiento de grandes músicos y teóricos de este periodo, que guiados por su experiencia, se acercaron de una nueva manera a los problemas de la técnica pianística. Al rechazar la corriente fisiológica como ciencia del pianismo, las escuelas psicotécnicas ofrecieron una base objetiva para la elaboración de una técnica ideal, y llevaron a un primer plano el trabajo mental y analítico. El factor psicológico jugó un papel central en la resolución de las tareas pianísticas, al subordinar a éste su principal objetivo, que es el desarrollo de lo que Martienssen llamó “la voluntad creativo-sonora”.

Cada uno de estos autores, en correspondencia con sus experiencias propias, contribuyó en mucho a la resolución de estos problemas. Pero fue precisamente C. Martienssen, quien con su investigación capital, dio una respuesta cabal y un pleno análisis al desarrollo del arte pianístico y a su pedagogía. Los principios de la escuela psicotécnica se revelaron en las obras de muchos pedagogos en varios países, y tuvo una gran influencia en la formación de la teoría del pianismo y en la metodología de la enseñanza musical en la Unión Soviética, como veremos más adelante.

## Primera Parte



Nikolai Nikitin

Dmitri Stepanovich  
Bortnjanskij



John Field

Sinopsis de la Teoría  
y la Práctica Pedagógica  
del Pianismo en Rusia

## CAPÍTULO V

### LA TEORÍA SOVIÉTICA DEL PIANISMO COMO CIENCIA Y SU CONSOLIDACIÓN

#### La Revolución Rusa en la Educación Artística

La revolución de Octubre estratificó a la intelectualidad rusa. Muchos de los intelectuales (la *intelligencija*) no aceptaron la revolución y emigraron a Europa y a los Estados Unidos de Norteamérica. Otros simplemente huyeron de las dificultades económicas de la guerra civil después de la revolución. El nuevo gobierno comenzó a tomar control de las instituciones educativas y artísticas. Los *bolševiki* [la mayoría del partido social-demócrata] necesitaban no solamente educar a la gran masa de trabajadores y campesinos, sino también su adoctrinamiento bajo los principios del marxismo; tarea que se podría llevar a cabo más fácilmente por medio del arte.



El 8 de noviembre de 1917 tomó posesión de *Narkompros*,<sup>1</sup> Anatolij Vasil'evič Lunačarskij. Un hombre educado y de amplia cultura que jugó un papel crucial de mediación entre los líderes *bolševiki* y la *intelligencija* rusa. Particularmente fue evidente su defensa del hostigamiento a la intelectualidad artística por las organizaciones proletarias. Esta mediación la llevó a cabo A. Lunačarskij hasta 1929, cuando tuvo que renunciar al cargo de comisario de cultura.

<sup>1</sup> *Narkompros*, Narodnyj komissariat po prosveščeniju [Comisariato Popular para la Educación].

Hasta la revolución de 1917, los conservatorios de Petrograd (St. Peterburg), Moscú, Kiev, y otras instituciones de enseñanza musical en Rusia, pertenecían a la Sociedad Musical Rusa RMO, la cual fue liquidada por el decreto del Consejo Popular de Comisarios el 22 de octubre de 1918. Después de la revolución, los conservatorios y todas las instituciones educativas en Rusia fueron nacionalizados.

El 5 de julio de 1918 se editó el decreto del Consejo Popular de Comisarios (*Sovnarkom*), sobre el traspaso de todas las instituciones de educación al Comisariato Popular para la Educación (*Narkompros*). El 12 de julio se decreta la nacionalización de los Conservatorios de Moscú y Petrograd.

#### DECRETO DE NACIONALIZACIÓN DEL CONSERVATORIO DE MOSCÚ Y PETROGRAD

*12 de julio de 1918*

*El consejo de comisarios del pueblo establece: Los conservatorios de Moscú y Petrograd pasan a la dirección del Comisariato Popular de Educación en condición de igualdad de derechos con todas las instituciones de educación superior, y con la eliminación de su dependencia de la Sociedad Musical Rusa. Todos los bienes e inventario de estos conservatorios, necesarios y útiles para los objetivos en la construcción musical del estado, se declaran propiedad estatal de pueblo.*

*Preds. SNK V. Ul'janov (Lenin)*

*Narkom po prosv. A. Lunačarskij* <sup>2</sup>

Al recibir la noticia sobre la nacionalización, el Consejo del Conservatorio de Petrograd propuso en una junta ordinaria, no determinar su posición y mantenerse a la espera. Sin embargo, muy pronto la dirección del Conservatorio tuvo que dirigirse a *Narkompros*, debido a las dificultades económicas.<sup>3</sup> Al poco tiempo, el Conservatorio recibe el comunicado oficial de la sección de música de *Narkompros* sobre la nacionalización del Conservatorio.

<sup>2</sup> «Dekret o nacionalizacii moskovskoj i petrogradskoj konservatorij 12 ijulja 1918 g» Original: I M L. 2.1.6567.1. Publicado en: VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija. Sbornik materialov i dokumentov 1917-1927*. Leningrad, «Muzyka», 1969, p. 29.

<sup>3</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 209.

NOTIFICACIÓN DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE NARKOMPROS  
SOBRE LA NACIONALIZACIÓN DEL CONSERVATORIO

19 de julio de 1918.

*Al director del Conservatorio de Petrograd A. K. Glazunov*

*La sección de música del Comisariato Popular para la Educación le hace saber a UD., que bajo el decreto del Comisariato Popular para la educación, el Conservatorio de Petrograd pasa ahora a la dirección de Comisariato Popular para la educación y su transformación en un instituto autónomo con la conservación de toda sus bienes, y que su estatuto de autonomía será establecido de conformidad con el Comisario de educación. [...] <sup>4</sup>*

El director del conservatorio, el compositor A. Glazunov, reunió entonces a una comisión para dirigirse al Comisario de Educación A. Lunačarskij, con el propósito de aclarar el sentido de la notificación sobre el decreto del 12 de julio, firmado por V. I. Lenin y el mismo A. Lunačarskij.

El 29 de julio de 1918 A. Lunačarskij escribe una respuesta a la delegación del Conservatorio, en la que se explica el plan del gobierno en la transformación de toda la educación en Rusia. A continuación citaremos parte del documento escrito por A. Lunačarskij, que ilustra sobre el proceso de las transformaciones en el Conservatorio de Petrograd y Moscú, y en todas las instituciones de educación básica y superior en los primeros años de la revolución.

RESPUESTA DEL COMISARIO DEL PUEBLO PARA LA EDUCACIÓN A. V.  
LUNAČARSKIJ A LAS PREGUNTAS DE LA DELEGACIÓN DEL CONSERVATORIO

29 de julio de 1918.

*La cuestión sobre la nueva posición de las instituciones de educación superior fue objeto de discusión en la conferencia especialmente creada para esto el 18 de julio de 1918 en Moscú, con los representantes de las instituciones de educación superior, y con la participación de*

---

<sup>4</sup> «Izveščenie muzykal'nogo otdela Narkomprosa o nacionalizacii konservatorii 19 julja 1918 g.» Original: GAORSS. 7441. 1. 35. 4-5. Publicado en: VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija*. op. cit., pp. 217-218.

*los delegados del Conservatorio de Moscú. Sin embargo la cuestión sobre los conservatorios fue resuelto aquí sólo de forma general y debe ser analizado en toda su magnitud en una conferencia especial de los actores musicales, la cual se convocará en Moscú al final de agosto de este año. A ésta se presupone comisionar su delegado o delegación del Conservatorio de Petrograd. Por lo pronto se ha decidido en principio que el Conservatorio se nivela en relación a sus fundamentos internos de su estructura al modus de vida académica y gubernamental de las universidades. [...] Muy pronto la definición de todos los detalles del orden interno de las universidades y del desarrollo de los planes de estudios se proporcionarán por las mismas universidades. [...] En consecuencia, el Conservatorio de Petrograd deberá independientemente desarrollar su estatuto como institución estatal y reelaborar sus planes de estudios, pero en base de uno y otro está obligado a seguir los principios generales establecidos en la conferencia de Moscú. [...] En todo caso, el Conservatorio de Petrograd deberá de considerarse a sí mismo como una institución estatal autónoma, y se subordinará directamente al Comisariato Popular para la Educación, y directamente con éste mismo llevarse. [...]...en relación con la transformación de los planes de estudio, al Comisariato le corresponde proponer al Conservatorio algunos nuevos rostros al contingente de profesores y maestros. [...] El edificio del Conservatorio se declara propiedad estatal por cuanto que el mismo Conservatorio es una institución estatal, y porque su tarea es servir a los objetivos del estado. Pero el edificio con todos los bienes que en éste se encuentra (con una pequeña substracción, sobre esto más adelante) pasan al estado en disposición y utilización del Conservatorio para la realización de sus tareas artístico-pedagógicas. [...] La designación de la Bol'shoj zal (teatral) para los objetivos artístico-pedagógicos del mismo Conservatorio, el Comisario de pueblo para la educación considera ante todo que en este teatro debe de formarse un estudio de ópera permanente para los estudiantes del Conservatorio, con la participación y apoyo de las operas y orquestas estatales. Los espectáculos de este estudio deben ser públicos y accesibles (por precio) a la sociedad. En este sentido éstos servirán no solamente al desarrollo artístico-musical de los métodos pedagógicos de los estudiantes, sino y un instrumento de distribución de la cultura artística a las masas del pueblo, es decir, la correcta democratización del arte.<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> «Otvét narodnogo komissara po prosvěščeniju A. V. Lunačarskogo na voprosy delegacii konservatorii 29 julja 1918 g. » Original: GAORSS. 7441. 1. 36. 121 i ob. Publicado en: VUL'FIUS, op. cit., pp. 218-223.



En la literatura soviética sobre el pianismo, se ha insistido mucho sobre el papel decisivo del estado en el éxito de la escuela soviética de la interpretación musical, como resultado del enorme esfuerzo del gobierno en la educación artística de la Unión Soviética. Esto se justifica en la musicología soviética, por el hecho de que las instituciones de educación musical en Rusia se abrieron finalmente al pueblo soviético, permitiendo a los jóvenes talentosos de todas las capas sociales ingresar a los conservatorios. Esto en parte es cierto, ya que la educación musical ciertamente se democratizó, ampliando las posibilidades a otras clases sociales. No obstante, es necesario mencionar que la educación musical en Rusia hasta antes de la revolución ya había alcanzado un alto grado de sofisticación, y su éxito en la Unión Soviética se debió en gran parte más al esfuerzo de los artistas mismos, que a la popularización de la educación artística.

En los conservatorios de Rusia, justamente en el periodo de la revolución, se contaba ya con grandes pedagogos-pianistas que hicieron posible el gran éxito del pianismo ruso en el siglo XX. Entre los catedráticos de piano del conservatorio de St. Peterburg (Petrograd-Leningrad), trabajó en ese periodo el eminente maestro Leonid V. Nikolaev (objeto de esta investigación), y en Moscú se encontraban Konstantin N. Igumnov, Aleksandr B. Goldenweiser, y poco después Felix Blumenfeld, Henrich G. Neuhaus, y Samuil E. Feinberg. Todos estos pedagogos crearon la brillante escuela de interpretación pianística en la Unión Soviética, formando a toda una pléyade de célebres pianistas. Hasta la fecha, sus principios pedagógicos son el fundamento de la metodología en la enseñanza del piano en Rusia.

## **El Sistema Soviético de Educación Musical**

La teoría soviética del pianismo es el resultado natural del desarrollo de la cultura pianística rusa y de Europa occidental del siglo XIX. No obstante, como ya hemos mencionado en el párrafo anterior, después de la revolución de octubre y bajo

las nuevas condiciones sociales, la educación musical en los conservatorios de Petrograd (St. Peterburg), Moscú, y Kiev se democratizó sin distinción de clases, siendo aún más accesible a muchos jóvenes talentosos venidos de toda la Unión Soviética.

Para la década de los años cincuenta, la Unión Soviética contaba ya con 20 conservatorios, más de 100 preparatorias musicales, cerca de 20 escuelas de música para niños especialmente dotados adscritas a los conservatorios, y casi 500 escuelas de iniciación musical. En todas estas instituciones, cursaban sus estudios musicales cerca de noventa mil estudiantes.<sup>6</sup>

El nuevo sistema de educación musical soviético seleccionaba de las escuelas de iniciación musical a los niños más talentosos, quienes tenían la posibilidad de ingresar a las preparatorias musicales, y posteriormente a los conservatorios. Un importante peso en la formación de profesionales de la música fueron las escuelas especializadas en niños talentosos, adscritas a los conservatorios. La primera de estas escuelas fue organizada en el conservatorio Čajkovskij de Moscú, a iniciativa del pianista Aleksandr Goldenweiser (v. *supra*, cap. III, p. 164). En esta escuela se concentraba a grandes pedagogos, que produjeron un sin número de celebridades musicales, ganadoras de concursos inter-republicanos soviéticos, e internacionales.

El sistema de educación musical soviético brindaba al estudiante todas las condiciones necesarias para su desarrollo, como estipendios, vivienda, instrumentos, manuales y métodos. El sistema también brindaba una especial atención a la organización del proceso mismo de estudio, con la investigación y la edición de nuevos métodos de enseñanza musical.

Tanto la investigación científica, como la metódica en la enseñanza musical, elevaron el nivel de preparación de una nueva generación de jóvenes pedagogos,

---

<sup>6</sup> Cfr. NIKOLAEV, A.: «Muzykal'noe Obrazovanie i Puti Razvitija Fortepiannogo Iskusstva v SSSR» en: *Očerki po metodike obučenija igre na fortepiano. Vypusk pervyj*. Moskovskaja Ordena Lenina Gosudarstvennaja Konservatorija im. P. I. Čajkovskogo. Kafedra Istorii Pianizma i Metodiki Obučenija Igre na Fortepiano. Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatel'stvo, Moskva, 1955, pp. 10-11.

quienes impartían sus clases en las nuevas escuelas de iniciación musical, y en las preparatorias, mejorando considerablemente el proceso de estudio y los métodos de la enseñanza inicial de la música.

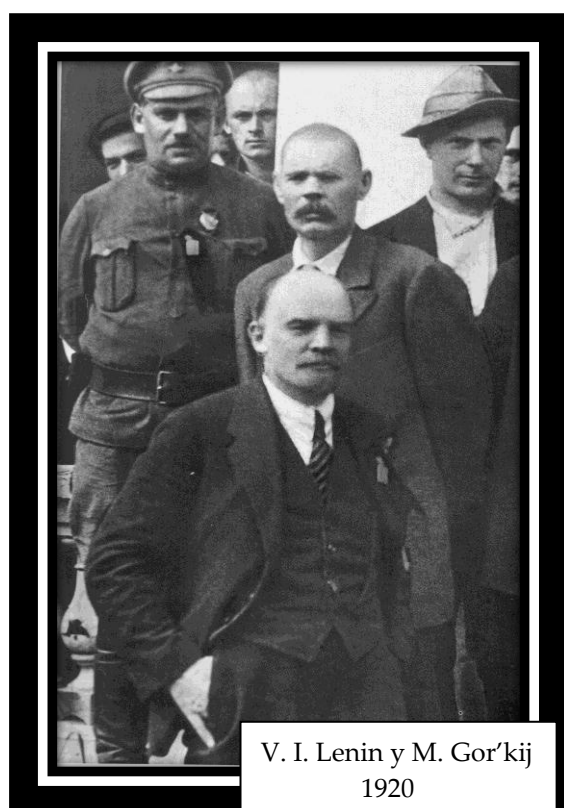
En el marco de este nuevo sistema de enseñanza musical, el arte pianístico soviético y su teoría, como resultado de la investigación y la práctica pedagógica, ganaron el reconocimiento mundial en la posguerra. La práctica de los grandes pianistas-pedagogos soviéticos, basada en los logros alcanzados por la pedagogía y la psicología soviética, así como en la teoría interpretativa de la actuación, fundada por Konstantin N. Stanislavskij, alcanzaron resultados sin precedentes en la historia del pianismo. Así mismo, la experiencia personal interpretativa de muchos años, asociada a la práctica pedagógica de maestros como K. Igumnov, Aleksandr Goldenweiser, Leonid Nikolaev, Heinrich Neuhaus, Samuil Feinberg y otros, creó la base sobre la que se desarrolló la escuela pianística soviética.

Sin embargo, a pesar de la propaganda política oficial por establecer una escuela pianística soviética monolítica, que negaba toda influencia “capitalista burguesa” y extranjera, ésta fue el resultado de una diversidad de caracteres individuales, presentes en cada uno de los representantes de la escuela pianística rusa, como los hermanos Rubinstein, V. Safonov, Anna Esipova, V. Puchalskij, etc., así como también de los grandes pianistas de occidente. Entre ellos Teodor Leszetycki, Josef Hofmann, Ferruccio Busoni, Leopold Godowski, y muchos otros.

Con el advenimiento de la revolución cultural y la consolidación del estalinismo en 1932, una de las tareas centrales de la política cultural del estado fue la lucha contra toda influencia del arte pianístico contemporáneo europeo, criticado por sus tendencias modernistas y su exacerbado tecnicismo. En esta crítica también se incluía a los trabajos de teóricos del pianismo europeo, considerados como nocivos para el arte pianístico soviético.

De acuerdo con la teoría estética marxista soviética, los principios fundamentales de la escuela pianística surgirían de las tareas determinadas en su totalidad por el

arte soviético. Una de las tareas centrales de este nuevo arte, era la educación estética del pueblo por medio del influjo artístico-emocional. Para desarrollar en la persona el sentido y el concepto de lo bello, el arte soviético era llamado a reflejar la vida misma en las formas artísticas. Plasmar en la literatura, la poesía, la pintura, y la música, la realidad del presente. De acuerdo con esta tarea central del llamado “realismo socialista”, el músico soviético debía atraer al amplio público hacia el arte musical, conduciéndolo hacia el modelo ideo-artístico creado por los compositores del presente, y los grandes maestros del pasado.



V. I. Lenin y M. Gor'kij  
1920

Una de las prioridades del régimen de Stalin, fue la creación de una nueva cultura “socialista” (ya no proletaria), y el desarrollo de un nuevo arte que demostraría al mundo la superioridad del nuevo régimen. Para su realización, este nuevo arte debía ser fundamentado teóricamente, y ampliamente financiado.

El retorno definitivo del escritor Maksim Gor'kij a la Unión Soviética en 1931, jugó un papel central en la organización de la nueva cultura soviética. M. Gor'kij representaba a la vieja guardia revolucionaria, y era la autoridad cultural prototípica. Su presencia fue una alternativa al conflicto por el control de las instituciones culturales entre las organizaciones representantes de la cultura “proletaria”, y la vieja intelectualidad rusa durante la revolución cultural (1928-1932). La idea del *realismo socialista* creada por M. Gor'kij, bajo el concepto de la *herencia clásica* sin clases y a-política, fue la base ideológica para esta nueva cultura soviética, superando así el viejo conflicto entre el arte “proletario” y la herencia artística “burguesa”.

La constitución estalinista de 1936 proclamó por primera vez la igualdad de todos

los ciudadanos soviéticos en una nueva sociedad sin lucha de clases. El llamado “socialismo en un sólo país”. La contradicción en la nueva sociedad socialista ya no podía ser entre clases, sino sólo entre el pasado capitalista y el presente socialista. La distinción entre la *intelligencija burguesa* y los especialistas comunistas fue disuelta, y Stalin comenzó a hablar de una nueva clase, la nueva *intelligencija soviética*.<sup>7</sup> Al nuevo status de la *intelligencija cultural soviética*, le siguió el fin de la improductiva e insubordinada *cultura proletaria*. Pero la legitimación de la política cultural se desarrolló no bajo la referencia de la doctrina del partido, sino bajo el modelo de figuras fuera de éste y con autoridad moral en sus profesiones, representadas básicamente por Makzim Gor’kij, Konstantin Stanislavskij, o Iván Pavlov.

De acuerdo con la teoría *gorkiana* del “realismo socialista”, el nuevo arte soviético sería el heredero del arte nacionalista ruso, y al igual que éste, su tarea principal sería reflejar la vida del pueblo soviético, libre ya de las contradicciones internas de la lucha de clases. Este nuevo arte sólo reflejaría las contradicciones existentes entre un pasado zarista y el presente soviético, así como las contradicciones que surgen entre el capitalismo decadente de occidente y la nueva sociedad socialista en la Unión Soviética. De aquí surge el rechazo a todo arte “capitalista burgués”, calificado de formalista, abstracto y decadente.

En la crítica del arte interpretativo europeo, y en particular del arte pianístico, la posición oficial de los teóricos del pianismo soviético categóricamente rechazaba el virtuosismo superficial, el gusto por las piezas de salón burguesas sin contenido alguno, así como las aspiraciones a los efectos baratos y el brillo escénico, característico de muchos pianistas de occidente.

En oposición a estas supuestas concepciones del arte interpretativo de occidente, el pianismo soviético aspiraba ante todo a transmitir al público, por medio de su

---

<sup>7</sup> STALIN, I.: *Sočinenija*. Vol. 1 (14), pp. 364-66. Citado en: FITZPATRICK, «Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal» *Slavic Review*, Vol. 35, № 2. (Jun., 1976), p. 217.

gran maestría interpretativa, el profundo contenido ideo-artístico y emocional expresivo de la obra artística. De aquí surge la seriedad, la importancia, y los altos valores artísticos de la cultura pianística soviética, que se relaciona con la extrema exigencia del intérprete soviético por transmitir de manera exacta y meditada el texto musical de la obra, así como su ideal artístico (v. *infra*, cap. XI).

En su propaganda política por demostrar la superioridad del arte soviético, la crítica oficial de los teóricos del pianismo declaraban que el músico, en su lucha por la supervivencia bajo las condiciones de la cultura capitalista decadente, se veía obligado a tocar el repertorio más accesible para el amplio público, interpretando piezas ligeras y brillantes con el único fin de demostrar sus habilidades, y adquirir así una falsa originalidad. Incluso a veces distorsionando el texto para llamar la atención, y distinguirse a toda costa de los demás “virtuosos”.

En cambio, el pianista soviético se distingue del de occidente por no tender hacia la “exquisitez estética”, la sequedad y la exageración en ciertas cualidades del instrumento, que conllevan hacia la concepción del piano como un instrumento de percusión. La claridad, la profundidad y la exactitud del sonido, la cantilena, la brillante emocionalidad, la sencillez, y la sinceridad en la expresión, — fueron las características más representativas de estilo interpretativo soviético.

Pero la escuela pianística soviética no se limitaba únicamente a la expresión emocional en la interpretación, sino también profundizaba en el análisis del texto y en la comprensión de los estilos artísticos de las obras a interpretar. El pianista soviético debía de revelar en la interpretación de la obra su esencia conceptual, mostrar al escucha aquello que representa lo más valioso de la obra, su contenido histórica y socialmente condicionado. En otras palabras, conservar la exactitud histórica, sin salir de los marcos del estilo y sin contemporizar la obra. Además, el pianista soviético debía mostrar su relación creativa hacia lo interpretado que surge de su paradigma, es decir, de su ideología como músico soviético portador de una nueva cultura socialista.

Desde la perspectiva oficial de la propaganda política soviética de la posguerra, en su afán por demostrar la superioridad del arte soviético a través de una lucha constante contra toda influencia proveniente del arte occidental burgués, afirmaba que desafortunadamente el pianismo soviético, a pesar de esta lucha, había experimentado ciertas influencias negativas de la cultura pianística burguesa contemporánea, así como de las corrientes modernistas pre-revolucionarias del arte ruso (el futurismo, el simbolismo, etc.,). Estos errores formalistas en el arte pianístico soviético fueron cuestionados en la histórica Resolución CK VKP(b) del 10 de febrero de 1948, en la que Andrej Ždanov dirigió su devastadora crítica “anti-cosmopolita” sobre la ópera *Velikaja družba* [La gran amistad], del compositor georgiano, Vano Muradeli.

«...el fracaso de la ópera de Muradeli no es un caso aislado, y está estrechamente relacionado con el estado desfavorable de la música soviética contemporánea, con la dispersión entre los compositores soviéticos de las tendencias formalistas. Ya en 1936, en relación con la aparición de la ópera de D. Šostakovič “Ledi Makbet del distrito de Mcensk”, en el órgano del CK VKP(b) “Pravda” fue expuesta la aguda crítica a las depravaciones impopulares y formalistas en la obra de D. Šostakovič, y descubierto el mal y el peligro de esta tendencia para el desarrollo justo de la música soviética. “Pravda”, actuando entonces por orden del CK VKP(b), formuló claramente las exigencias que plantea el pueblo a sus compositores soviéticos. [...] Sobre todo en el campo de la creación sinfónica y de la ópera la situación es mala. Estamos hablando de los compositores que se mantienen en la tendencia formalista e impopular. Esta tendencia encontró su mayor expresión en las obras de los compositores tales como D. Šostakovič, S. Prokof’ev, A. Chačaturjan, V. Šebalin, G. Popov, N. Mjaskovskij y otros, cuya obra evidentemente representa la depravación formalista y las tendencias antidemocráticas en la música, ajenas al pueblo soviético y a su gusto artístico. El síntoma característico de esta música es el rechazo a los principios clásicos de la música, la prédica del atonalismo, la disonancia y la inarmonía, presentándose como la expresión del “progreso” y la “novedad”, en formas musicales desarrolladas sobre el rechazo a los fundamentos más importantes de la obra musical que es la melodía, el entusiasmo por el caos y las combinaciones neuropatológicas que convierten a la

música en una cacofonía, en una acumulación caótica de sonidos [...] La tendencia viciosa, antisocial y formalista en la música soviética, resulta ser una influencia destructora sobre la preparación y educación de los jóvenes compositores en nuestros conservatorios, y en primer lugar en el conservatorio de Moscú (su director el camarada Šebalin), en donde la tendencia formalista es predominante. [...]»<sup>8</sup>

La principal característica de la nueva línea del partido comunista en la posguerra, fue el ataque al “resurgimiento del capitalismo” y la “cultura burguesa” en la conciencia del pueblo soviético. Este resurgimiento capitalista debía ser erradicado por una campaña educativa marxista-leninista-estalinista. Esta campaña en contra de las reminiscencias capitalistas, del “burgués” o del “cosmopolita sin patria”, estaba dirigida a todos los estratos de la sociedad soviética, pero sobre todo con un especial énfasis hacia la *inteligencia* [intelectualidad].

En lo que respecta al pianismo, la crítica oficial señalaba sobre el entusiasmo de algunos pianistas soviéticos por la música formalista, seca, de sonoridad percutida del instrumento, y de una motórica mecanizada. Esta lucha contra el formalismo en la música y la interpretación, representaba una de las condiciones necesarias en el futuro desarrollo del arte pianístico soviético. En el ámbito de la pedagogía pianística, la lucha contra los principios mecánicos de la enseñanza del piano no fue menos importante.

Por una parte se criticaba la fidelidad a las viejas tradiciones pianísticas de estrechos principios artesanales de enseñanza, con sus pedantes exigencias del cumplimiento formal del texto, o la sola ejecución de ejercicios y estudios. Así mismo se criticaba la “negativa influencia” de la corriente anatomo-fisiológica en la pedagogía pianística, que con sus recetas “racionalistas” y de movimientos

---

<sup>8</sup> «Ob opere “Velikaja družba” V. Muradeli. Postanovlenie CK VKP(b)» *Pravda*, ot 10 fevralja 1948 g (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 3-8). Sobre los procesos disciplinarios de 1948 en la Unión Soviética, conocidos como la *Ždanovščina*, puede consultarse en castellano la tesis doctoral, GARCÍA, Arturo: *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, <http://digitool-uam.greendata.es/R>. UAM, 2008, pp. 734-743.



“naturales” alejaban al alumno de su individualidad y de las tareas artísticas interpretativas. Finalmente, también se criticaba a aquellos pedagogos que ponían atención únicamente en la expresividad y emoción de la interpretación, negando la necesidad de trabajar sobre los estudios y la sistematización del desarrollo de la técnica interpretativa.

Dejando a un lado la propaganda política por demostrar la superioridad del nuevo régimen socialista de la posguerra, la metodología de la enseñanza pianística soviética elaboró una serie de principios pedagógicos, que eran comunes a todos y cada uno de los grandes pianistas-pedagogos soviéticos, herederos de la tradición pianística rusa y europeo occidental.

La metodología pianística soviética enérgicamente rechazaba el sistema de enseñanza basado en la repetición mecánica de ejercicios, con el objeto de desarrollar las habilidades técnicas. Sabiendo de la necesidad de un trabajo específico sobre el desarrollo de la técnica interpretativa, la metodología soviética concebía al ejercicio como un proceso psico-fisiológico para el desarrollo de la coordinación y la automatización del movimiento. En el trabajo sobre los estudios y ejercicios, una gran atención se dedicaba a la calidad del sonido, el control auditivo, y la selección y fijación en la memoria auditivo-motórica de los logros técnicos. De esta manera, el papel de la conciencia en el desarrollo de las habilidades técnicas resultaba fundamental, para que el proceso de ejercitación fuera lo más intenso y productivo en sus resultados, sin un exagerado gasto de tiempo. Todo este trabajo sobre los estudios y ejercicios en la metodología soviética, se entendían como una parte orgánica del proceso interpretativo y artístico-musical del desarrollo del pianista.

Parte central de la metodología soviética era el trabajo sobre la educación artística del estudiante, es decir, sobre el desarrollo de su maestría interpretativa en el amplio sentido de esta tarea.

En lo que respecta a los trabajos científicos y metodológicos sobre el arte pianístico del periodo soviético, éste tuvo un amplio desarrollo y una gran variedad de tendencias.

En los conservatorios se introdujeron cursos especiales de historia y teoría del pianismo, y una gran atención se dedicó a la preparación pedagógica de los estudiantes pianistas. Con este objetivo se añadieron al plan de estudios de los conservatorios y preparatorias musicales, los cursos de metódica de la enseñanza del piano y la práctica pedagógica.

En el periodo soviético los pianistas pedagogos dedicaron una gran atención en la creación de un nuevo repertorio pedagógico pianístico, sobre todo en la enseñanza de niños. Compositores como R. Glière, Gedike, N. Mjaskovskij, A. Goldenwiezer, S. Prokof'ev, E. Gnesina, D. Kabalevskij, Kosenko, Rakov, y muchos otros autores, publicaron álbumes de piezas dedicadas especialmente a los niños. Así como la edición y redacción especializada de la obra pianística de los compositores rusos.

En la investigación científica sobre el pianismo y su historia, se publicaron en la Unión Soviética una serie de trabajos importantes, comenzando desde los años veinte con las obras de G. Prokof'ev; A. Drozdov; V. Ivanovskij; A. Ščapov; V. Muzalevskij; G. Kogan; L. Barenboim; etc.

Posteriormente, varios de estos primeros trabajos sobre la teoría del pianismo fueron duramente criticados por su relación con la cultura pianística extranjera, y su entusiasmo por el pianismo “formalista” e “idealista” de los teóricos burgueses. Los errores sustanciales de estos metodistas, según la crítica oficial del pianismo soviético de la posguerra, eran sus tendencias formalistas tanto en la creación, como en la interpretación, reflejadas a su vez en la pedagogía pianística. Así mismo se les criticaba por subestimar el papel de la escuela pianística rusa en el arte pianístico mundial, y los logros de los pedagogos rusos pre-revolucionarios y soviéticos. La aparición del “cosmopolitismo burgués”; la postración ante occidente; y la relación a-crítica hacia la cultura pianística extranjera, fueron los puntos de crítica señalados en varios de estos primeros trabajos teóricos del pianismo soviético.

## La Teoría Soviética del Pianismo como Ciencia

En las dos primeras décadas de la revolución, la teoría del pianismo como ciencia en la Unión Soviética se desarrolló como reflejo de esta misma teoría en Europa. Los grandes logros de los pianistas europeos que se presentaban en la Unión Soviética, como Artur Schnabel, Artur Rubinstein, Alfred Cortot, Egon Petri, y otros grandes pianistas, mostraba supuestamente la superioridad en la metódica de la enseñanza del piano en Europa, que había rebasado en su aspecto científico a la escuela rusa. En este sentido, era necesario conocer los trabajos científicos sobre la teoría del pianismo en Europa, y estudiar los “secretos” de la metódica en la enseñanza del piano, para así desarrollar la pedagogía pianística soviética.

Un papel muy importante en esta “importación” de la teoría del pianismo como ciencia, lo tuvieron el pianista y musicólogo Grigorij P. Prokof'ev y Mark N. Mejčik. Como ya hemos expuesto en el capítulo anterior, bajo la redacción y traducción de M. Mejčik, se publicó en 1927 la primera parte de la obra de Rudolf Breithaupt: *La Técnica Natural del Piano*.<sup>9</sup> Dos años más tarde traduce la obra de Eugen Tetzl: *El Problema de la Técnica Contemporánea del Piano*.<sup>10</sup>

La segunda parte de la obra de Rudolf Breithaupt fue publicada en 1928 por G. Prokof'ev.<sup>11</sup> Bajo su redacción y comentarios, también fueron publicadas en la Unión Soviética la obra del teórico alemán Friedrich Steinhausen: *Los Errores Fisiológicos en la Técnica del Piano y su Transformación*,<sup>12</sup> y una colección de artículos sobre la teoría del pianismo, titulada: *Psicología de la Técnica del Piano*, con el artículo del teórico alemán Willy Bardas, titulado: *Psicología de la Técnica del*

---

<sup>9</sup> BREITHAUPT, R.: *Die natürliche Klaviertechnik*. B. I. Leipzig, 1905, (trad. rus. Mark Mejčik. *Estestvennaja fortepiannaja tehnika. Učenie o dviženii*. Moskva, 1927).

<sup>10</sup> TETZEL, Eugen: *Das Problem der modernen Klaviertechnik*. Beritkopf & Härtel, Leipzig, 1909 (trad. rus. M. Mejčik. *Sovremennaja fortepiannaja tehnika*. M., Muztorg, 1929)

<sup>11</sup> BREITHAUPT, R.: *Die natürliche Klaviertechnik*. B. II. Leipzig, 1905, (trad. rus. Portugalova, V.: *Osnovy fortepiannoj tehniki*. Moskva, 1928).

<sup>12</sup> STEINHAUSEN, F.: *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. op. cit. (trad. rus. *Tekhnika igry na fortepiano*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyj sektor, 1926).

*Piano*.<sup>13</sup>

Desde inicio del siglo XX, en Rusia había surgido el interés por la ciencia de la música. En 1902 se organizó en Moscú la *Sociedad Musical-Científica*, que al poco tiempo desaparece debido a la falta de literatura musical científica. En 1908, por iniciativa de S. I. Taneev, M. N. Kurbatov, E. K. Rozenov, y M. V. Ivanov-Boreckij, surge la *Sociedad de la Biblioteca Músico-Teórica*, dedicada a crear una biblioteca de teoría musical y un centro de investigación musical en el conservatorio de Moscú, pero la primera guerra mundial frenó la creación del centro.

Después de la revolución, surgen en Rusia dos centros de investigación musical. En 1919 se crea en Petrograd (St. Peterburg) la *Asociación Científica de la Sección Académica de MUZO* <sup>14</sup> *Narkompros*, que creó en el Instituto de Historia de las Artes de Petrograd una facultad de historia de la música, estableciendo de manera formal la musicología científica en Rusia. La dirección de la facultad se le otorgó al lingüista y musicólogo de la Universidad de Petrograd, S. Bulič. Los profesores electos a las cátedras fueron: B. V. Asaf'ev; V. G. Karatygin; S. M. Ljapunov; A. V. Ossovskij; A. V. Preobraženskij, y M. O. Steinberg. <sup>15</sup>

En ese mismo año se crea en Moscú la *Sección Técnico-Científica MUZO del Proletkul't* <sup>16</sup> *de Moscú*, con cinco secciones, y la *Sección Académica de MUZO Narkompros*, con un consejo científico.

<sup>13</sup> BARDAS, W.: *Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus dem Nachlass von Willy Bardas. Mit einem Geleitwort von Artur Schnabel*. Werk-Verlag: Berlin, 1927 (trad. rus. «Psichologija tehniki igry na fortepiano» en: *Psichologija tehniki igry na fortepiano. Dve stat'i: Berezovskogo y Bardasa*. / Red., primeč. i predisl. Gr. Prokof'eva./Perevod A. S. Ševesa. Biblioteca pianista, vyp. 3. M., Muzykal'nyj Sektor, 1928, pp. 44-113).

<sup>14</sup> MUZO [Sección de música] de *Narkompros*.

<sup>15</sup> «Kratkij otčet o dejatel'nosti Rossijskogo instituta istorii iskusstv» en: *Zadači i metody izučeniya iskusstv*. Pb., 1924, p. 174. Citado en: VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija. Sbornik materialov i dokumentov 1917-1927*. Leningrad, «Muzyka», 1969, p. 214.

<sup>16</sup> *Proletkul't* [Cultura proletaria]. Movimiento obrero autónomo dedicado a promover y desarrollar la cultura proletaria. El movimiento fue fundado por A. Bogdanov, quien se manifestaría en contra de la *intelligenciya* organizativa (la burocracia) posrevolucionaria en la primera década de la revolución. Cfr. BOGDANOV, A.: *O proletraskoj kul'ture, 1904-1924*. M — L, 1924.



En la primavera de 1921, cuando se inicia la reorganización de la Comisión Académica de la Sección de Música (*Akmuzo*) del Comisariato Popular de Educación (*Narkompros*) en Moscú, se planteó la necesidad de unificar a los teóricos de la ciencia

musical rusa a gran escala, fundando así el Instituto Estatal de Ciencias de la Música (GIMN). El 25 de septiembre de 1921 tuvo lugar la primera reunión del Consejo Científico de esta nueva institución, y el primero de noviembre se abrió oficialmente el Instituto en el № 7 de la calle B. Dmitrovka.<sup>17</sup>



Entre los miembros de este nuevo centro académico se encontraban filósofos, pianistas, compositores, y musicólogos. N. Garbuzov (director del Instituto); P. Zimin (secretario de dirección); Ivanov-Boreckij (secretario del Consejo Científico); L. Sabaneev (presidente del Consejo

Científico); P. Renčickij (vice-presidente); G. Konjus; P. Leiberg; A. Losev; E. Malceva; A. Mlodzeevskij;; E. Rozenov; A. Samojlov; M. Serejskij; V. Fedorov; B. Javorskij; N. Jančuk; K. Eiges; A. Kastal'skij; N. Kočetov; A. Ivanov; G. Prokof'ev; etc., etc.

La estructura académica del Instituto se agrupaba de acuerdo a la estructura misma de la musicología, en una serie de 4 cuerpos científicos permanentes. Estos cuerpos científicos eran los de Historia, Etnografía, Teoría musical, y el de Filosofía, de acuerdo a los cuatro aspectos fundamentales del conocimiento sobre

<sup>17</sup> Cfr. IVANOV-BORECKIJ, M.: *Pjat' Let Naučnoj Raboty Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki (GIMN'a) 1921-1926*. Muzykal'nnyj Sektor Gosudarstvennogo Izdatel'stva. Moskva—1926, pp. 3-4.

el objeto investigado. Además se formaron comisiones temporales en diversas cuestiones musicológicas.

El Instituto contaba con varias secciones científicas de apoyo. Estas eran: la biblioteca de teoría musical (ya antes mencionada), que para 1921 contaba con más de 36,000 tomos de partituras y libros; el laboratorio de acústica; el laboratorio de instrumentos automáticos; el taller de experimentación e investigación de instrumentos de arco; el taller de experimentación e investigación de instrumentos populares; el taller de fonogramas; y el laboratorio de análisis métrico-teórico de las obras musicales.

En febrero de 1923 el Instituto se adhiere a la Academia Rusa de Ciencias del Arte (RAXN) por solamente nueve meses, hasta el 10 de noviembre de ese mismo año, en que el Instituto recobra su autonomía. Los cuerpos científicos de Historia y Filosofía de la música se integraron a la Academia, especializándose el Instituto en los aspectos científicos y métodos experimentales del estudio de la música. De esta manera, la nueva estructura del Instituto de Ciencias de la Música se dividió en cinco secciones: la Físico-técnica; la Psico-fisiológica; la Etnográfica; y dos secciones pedagógico-experimentales, la sección de metodología vocal, y la de metodología del piano.

El objetivo de estas dos últimas secciones del Instituto, se concentraba en la investigación de nuevos métodos y sistemas de enseñanza desde el punto de vista científico, es decir, el estudio de la ejecución musical a partir de la acústica, la anatomía, y la fisiología.

La sección experimental de metodología pianística fue dirigida por el profesor del conservatorio de Moscú A. B. Goldenweiser, y posteriormente por G. P. Prokof'ev. El trabajo de esta sección fue un eslabón entre las investigaciones anteriores de los músicos en este campo, y la situación contemporánea de la ciencia. Al igual que en las investigaciones sobre la fisiología del movimiento en el pianista, llevadas a cabo por Otto Ortmann en el laboratorio del Conservatorio Peabody de Baltimore

(v. *supra*, cap, IV, cita 47), la sección de metodología pianística se propuso investigar sobre los métodos de la ejecución pianística y de su enseñanza, estableciendo sus fundamentos científicos.

En estas investigaciones se proponía el estudio concreto de los movimientos de trabajo en la ejecución al piano, y la organización científica del trabajo musical. Se planteaba también el estudio de la construcción del piano a partir de la fundamentación científica de los medios de su ejecución. Para ello, se analizó con un objetivo científico-pedagógico, la ejecución de pianistas en cintas reproductoras registradas en piano “Welte-Mignon”.<sup>18</sup>

P. N. Zimin, especialista en organología, fue uno de los pioneros rusos en el estudio de la ejecución pianística por medio del análisis micrométrico, y la codificación de cintas piano-reproductoras “Welte-Mignon”. Con este objetivo, se construyó un aparato especial en el laboratorio de instrumentos automáticos del Instituto. De acuerdo con este método de análisis, P. Zimin descubrió que en la ejecución al piano del compositor A. Skriabin de sus propias obras (un preludio y una mazurca), no había más de dos compases que coincidieran en el tempo, y en algunos compases el compositor tocaba cuatro o cinco veces más lento en relación al primer compás. Todo esto considerando que en la partitura no existía ninguna indicación de *rallentando*.<sup>19</sup>

En el transcurso de sus cuatro años de existencia, la sección experimental de metodología pianística del Instituto Estatal de Ciencias de la Música (GIMN), ofreció una serie de conferencias sobre el pianismo de carácter histórico y teórico. De L. A. Berman: *Historia de la producción de pianos en Rusia*. De R. J. Lifšic: *Evolución del piano-forte en los siglos xix y xx*. Del musicólogo Emil K. Rozenov: *Sobre la ejecución de J. S. Bach en clavicordios, clavecines y forte-pianos según la biografía*

---

<sup>18</sup> Piano reproductor Welte-Mignon, diseñado por Edwin Welte en Freiburg en 1904. Este instrumento podía reproducir los matices del pianista, incluidos los cambios de tempo, crescendos, diminuendos, sforzandos, etc. Cfr. HOLLAND, F.: «Reproducing piano» *Grove Music Online*.

<sup>19</sup> Cfr. IVANOV-BORECKIJ, M.: *Pjat' let naučnoj raboty gosudarstvennogo instituta muzykal'noj nauki (GIMN'a), 1921-1926*, op. cit., p. 16-19.

de Fokel; *Hacia una historia del piano y sus predecesores*; *Sobre los tempos en la música antigua*; *Sobre los cambios del sonido del piano*; *La cinemática de la ejecución pianística desde el punto de vista del método del peso*; *Sobre la gimnasia en la enseñanza del piano*; y, *Sobre la ejecución del peso*. De E. G. Helman: *Anotaciones críticas de la obras de J. Hofmann "Piano Playing" y "Piano Questions Answered"*. De A. N. Drozdov: *Historia de la música y de la interpretación*; y *El pedal del piano y su utilización*. De A. H. Bružes: *El método micrográfico de estudio del movimiento*. De P. N. Zimin: *Los métodos contemporáneos de estudio científico de los movimientos en la ejecución de instrumentos musicales*; *Los fundamentos físicos y estéticos en la transformación de la técnica de ejecución pianística*; y, *La mano y el teclado, sobre la cuestión de las digitaciones*. De S. N. Mal'nev: *La psicología del virtuoso*; e, *Interpretación y enseñanza de la música*. Del pianista G. Prokof'ev: *La teoría de la ejecución pianística en su pasado y presente*; *Sobre la esencia del "legato" en el piano*; *El método del peso en la ejecución pianística y su utilización práctica*; y, *Sobre las formas de control de trabajo de los alumnos de piano en la escuela especializada*. Y finalmente de G. V. Schmidt: *Sobre las posibilidades del cambio de timbre en el piano*.<sup>20</sup>



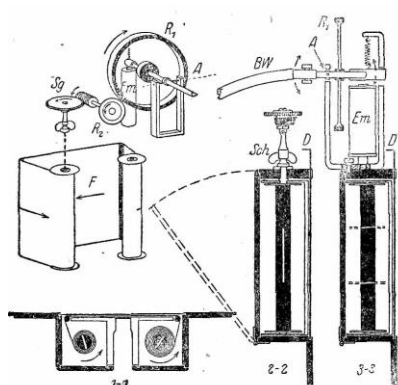
El Instituto de Ciencias de la Música (GIMN) culminó sus actividades como institución autónoma en 1930, durante la llamada "Revolución Cultural", que culminó en 1932 con la resolución del Comité Central del Partido Comunista CK VKP(b), votada el 23 de abril de 1932, *Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias*.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>21</sup> Cfr. ČELJAPOV, N. «Istoričeskaja godovščina» *Sovetskaja muzyka*. № 2, 1933, pp.1-4; y, FITZPATRICK, S.: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, № 1. (Jan., 1974), pp. 33-52.



Por ese motivo, en 1930 se publicó el primer y único fascículo de la *Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica* del GIMN.<sup>22</sup>



La obra contiene cinco trabajos de investigación sobre la fisiología del movimiento del pianista, y de la mecánica del piano. El primero de estos trabajos pertenece a N. A. Bernstein, titulado: *Investigación sobre la biodinámica del golpe del fortepiano*.<sup>23</sup>

El artículo está dedicado a la investigación experimental del golpe rítmico de octava en el piano, llevada a cabo en 1927-28 con pruebas de laboratorio sobre conocidos pianistas virtuosos, bajo el método quimo-ciclo-gráfico. El experimento se realizó bajo secuencias monótonas de ejecución de octavas en *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando* y *ralentando*.

El artículo contiene una serie de diagramas y gráficas de los experimentos, en las que se estudiaron el movimiento en los eslabones de la mano derecha: el hombro, el antebrazo y la muñeca; el cambio de los ángulos de las articulaciones; y los momentos de reacción en la tensión muscular en las articulaciones del hombro, el codo y la muñeca.

La investigación estableció la forma típica en el proceso del golpe rítmico de octava y su exacta descripción. En este proceso, se estableció que la dinámica del movimiento cambia dependiendo sólo de la cantidad de fuerza del golpe sin cambiar su estructura. El experimento sobre los cambios de tempo demostró que, dependiendo del tempo de construcción, el golpe cambia sustancialmente. En el tempo lento el movimiento consiste de impulsos aislados. En tempos medios existe una oscilación pendular compleja, y en los rápidos pasa a una oscilación de resorte de tipo pendular simple, con la muñeca pasiva y flexible. La investigación

<sup>22</sup> AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. Moskva, Muzykal'nij Sektor Gos. Izd., 1930.

<sup>23</sup> BERNSTEIN, N. / Popov, T.: «Issledovanija po biodinamike fortepiannogo udara» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. op. cit., pp. 5- 47.

estableció además que en todos estos movimientos en tempos más rápidos de tres golpes por segundo, la caída de la mano por la acción de su propio peso (“el golpe de peso”) no sucede, por razones puramente mecánicas. En los tempos más lentos este proceso a veces aparece, pero es significativamente menos frecuente de lo que se podría esperar teóricamente, según las ideas de R. Breithaupt (v. *supra*, cap. IV, pp. 177-83).

El segundo artículo de la *Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica*, es la investigación de G. V. Schmidt *Sobre las posibilidades de cambio en el timbre del fortepiano*,<sup>24</sup> ya antes mencionada en las conferencias del GIMN. La investigación es un intento por esclarecer la disputa sobre las posibilidades de cambiar el timbre del piano, entre quienes afirman que el pianista no puede cambiarlo, ya que el timbre está determinado a priori por la construcción del instrumento, y sus detractores. Uno de los intentos por fundamentar las posibilidades del cambio de timbre en el piano, pertenece a la *Sociedad de la Biblioteca Músico-Teórica* del Conservatorio de Moscú, ya antes mencionada. Básicamente, la idea es que la influencia sobre el sonido del piano después del golpe es posible, ya que al soltar levemente las teclas después de éste, el Dempfer (apagador) ligeramente roza las cuerdas sin apagarlas por completo, y al manipular las teclas cambiando el contacto, al mismo tiempo se modifica el timbre del sonido. Pero esta posibilidad de cambio de timbre es posterior al golpe. G. Schmidt afirma:

«El fenómeno, en base al cual se puede construir una teoría de cambio del timbre del fortepiano, deberá ser independiente y anteceder el contacto del martinete sobre la cuerda, y no ser su consecuencia. Sólo con esta condición la cuestión puede ser resuelta en esencia, ya que en la posición de la sección fortepiano-pedagógica, esta condición no se cumplió.»<sup>25</sup>

En su esclarecimiento sobre las posibilidades de cambiar el timbre del piano, G.

<sup>24</sup> SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. op. cit., pp. 48- 106.

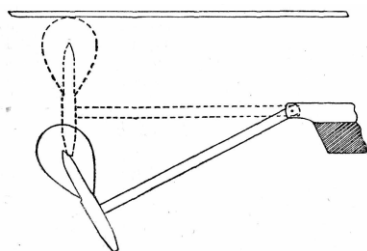
<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 55.

Schmidt expone los argumentos de aquellos pianistas y teóricos, como Hermann Helmholtz, Heinrich Germer, F. Steinhausen, Eugene Tetzl, R. Breithaupt, y H. Riemann, quienes afirman que el timbre está determinado a priori por la construcción del instrumento.

Quienes reconocen la posibilidad de un cambio de timbre, afirman que el *touché* determina directamente la calidad del sonido, dependiendo del toque del martinete sobre la cuerda. Pero no existe confirmación científica a estas afirmaciones, ya que se basan en la experiencia auditiva de los pianistas. Por otra parte, quienes niegan esta posibilidad, partiendo del análisis de construcción del instrumento, afirman que sólo es posible cambiar la velocidad del martinete, es decir, sólo es posible cambiar la fuerza del sonido como piano o forte.

G. Schmidt afirma que esta misma opinión la comparten varios científicos de la física, como el Dr. N. Rubens del Instituto de Física de Berlín, y los Drs. M. Plank, y Krigar-Menzel de la Universidad de Berlín. Así mismo, esta opinión la comparte el físico norteamericano Dayton Miller, en su obra: *The science of musical sounds*.

Sin embargo, G. Schmidt afirma que estas conclusiones de la física lógicamente son correctas, pero basadas en premisas falsas. En su opinión, el error surge evidentemente de la abstracción del mecanismo del piano a través de esquemas, y su solución esquemática, esto es, matemáticamente. Un ejemplo de ello es la idea que se tiene del martinete al golpear la cuerda, el cual mantiene siempre la misma forma, es decir, como un cuerpo sólido y sin elasticidad.

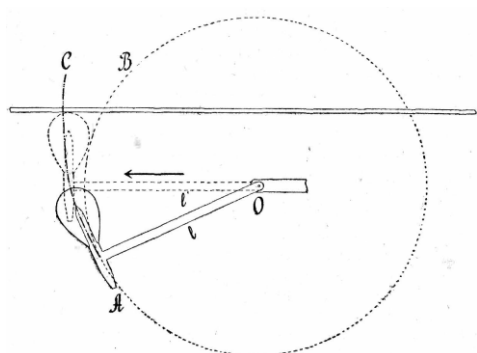


G. Schmidt afirma que el fenómeno de la cuerda golpeada por un martinete suave no ha sido suficientemente estudiado. Uno de los primeros análisis del movimiento de la cuerda golpeada pertenece a Herman Helmholtz,<sup>26</sup> en cuyas observaciones se confirman los factores

<sup>26</sup> HELMHOLTZ, H.: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick, 1863.

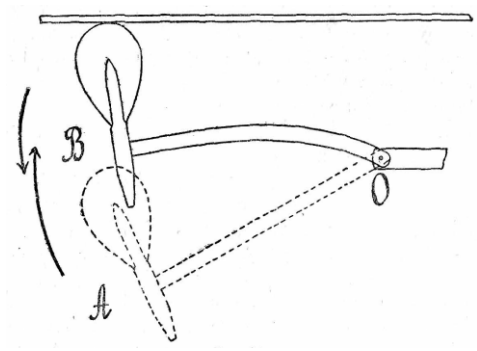
que determinan el timbre de la cuerda. En su investigación, G. Schmidt inicia el análisis de este fenómeno con una detallada descripción y estudio del mecanismo del piano, y las propiedades de deformación y resistencia de los materiales de este mecanismo. Así mismo, determina la liberación de energía cinética y de calor en el proceso de presión sobre la tecla y su acción sobre la cuerda. De esta manera, al analizar la deformación de la cuerda por el golpe del martinete, G. Schmidt afirma que con el golpe, no sólo se determina la amplitud de la oscilación de la cuerda, sino también la forma de esta oscilación, es decir, su timbre.

«Esta situación permitiría explicar aquel fenómeno que afirman muchos pianistas, según el cual los sonidos de una misma fuerza, pero de distinto timbre, no tienen el mismo tiempo de vibración, en unos casos el sonido se apaga rápido, y en otros casos esta disipación sucede mucho más lento y el sonido “sigue”, “se evapora” etc., como se expresan los partidarios del cambio de timbre del piano.»<sup>27</sup>



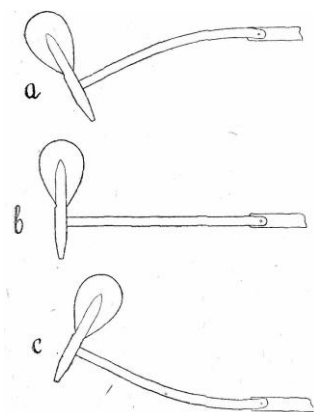
Otro factor a considerar, es la cantidad de deformación del martinete en cada golpe sobre la cuerda. Ésta también puede determinar la forma de oscilación de la cuerda mediante la rápida contracción del martinete en el golpe, al resbalar a lo largo de la cuerda produciendo

un pequeño *glissando*. Pero esta deformación depende sólo de la fuerza del golpe, sin posibilidad de cambiar el timbre en *piano*.



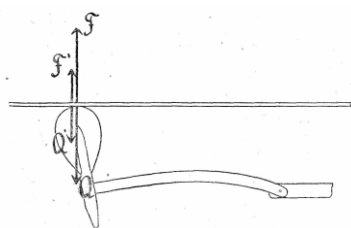
En su investigación, G. Schmidt afirma que existe otra posibilidad de deformación que corresponde a cada movimiento del martinete, es decir, no casual, y su grado de deformación depende de la voluntad del pianista y no sólo de la fuerza del sonido.

<sup>27</sup> SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» op. cit., p. 80.



Esta deformación se produce en el mástil del martinete, dependiendo de su flexibilidad, en el movimiento hacia arriba y hacia abajo, encorvándose y volviendo a su estado de reposo. La deformación sucede muy rápido, y en la inercia de este movimiento, el martinete oscila de manera análoga a una cuerda libre. El grado de deformación del martinete dependerá del tipo de golpe

sobre la tecla, ya sea suave o brusco, rápido o lento. El impulso de la fuerza  $F$  que actúa sobre el cuerpo en un tiempo determinado  $t$ , será igual a la energía de deformación del cuerpo  $D$  más la velocidad de su movimiento  $V$ , es decir:  $F \cdot t = D + V$ .



De esta manera, el martinete golpea la cuerda con una fuerza  $F$  en la fase cuando el mástil tiene una curvatura hacia arriba.  $F$  encuentra una resistencia igual de la cuerda  $Q$ , deteniendo su movimiento. Sin embargo,

con la siguiente fase de deformación del martinete, es decir, el regreso a su posición normal, la cabeza del martinete se mueve hacia arriba. Como resultado de estos dos movimientos contrarios, la cabeza del martinete se mantendrá por más tiempo en contacto con la cuerda, influyendo sobre sus armónicos y determinando el color del sonido. Si este contacto sucede en la fase siguiente, consecuentemente el contacto con la cuerda y la presión del martinete serán menores.

Como conclusión de su investigación, G. Schmidt afirma que el pianista en realidad tiene a su disposición no una, sino tres posibilidades de influir sobre el timbre del piano. La primera es la velocidad del martinete, que los científicos y los teóricos del pianismo aceptan. La segunda es la deformación del propio martinete, establecida en esta investigación. Y la tercera es la cantidad de movimiento libre del martinete, es decir el ángulo de aislamiento entre la acción de la tecla sobre el martinete y el contacto de la cuerda.

El tercer artículo de la *Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica* del GIMN, pertenece al E. Helman, titulado: *El pedal derecho y los fundamentos de su utilización*,<sup>28</sup> cuyo objetivo es descubrir la infinidad de posibilidades de la pedalización desde el punto de vista artístico. La primera parte del artículo trata *Sobre las leyes de resonancia, y los fenómenos surgidos en la producción de sonidos al piano con la utilización del pedal*. La segunda parte expone *Sobre la construcción de los Dempfer y su importancia*. La tercera parte es sobre la *Postura y posición de las piernas en el pedal*. La cuarta, *Sobre la acción mecánica del pedal*. La quinta, sobre *El aspecto mecánico de la técnica de pedalización*. La sexta, sobre los *Cuatro casos de utilización del pedal sobre un sonido o acorde*. La séptima, *Sobre la relación del movimiento de los brazos en el teclado, con el movimiento de las piernas en el pedal*. Y la octava parte, *Sobre el papel del oído en la pedalización*.

El cuarto artículo de la colección trata *Sobre los principios básicos de la metódica del clave*, de E. Rozenov.<sup>29</sup> Un análisis de las escuelas del clavecín del siglo XVI al XVIII.

El último artículo de la colección pertenece a M. E. Fejgin, titulado: *Dos caminos para la enseñanza del piano*.<sup>30</sup> El trabajo es un estudio comparativo de los principios pedagógicos de Breithaupt con las ideas de Steinhausen. En las conclusiones de su trabajo, M. Fejgin afirma que el estudio del movimiento por un largo periodo hace a un lado a la música, convirtiéndose en el objetivo mismo. En este sentido, el estudio del movimiento se determina por el tipo de trabajo del alumno. El trabajo del artista profesional se distingue en gran medida del trabajo del alumno. En la conciencia del artista se encuentra sólo el objetivo, es decir, el ideal artístico musical, mientras que el alumno siempre debe mantener su atención en sus movimientos, y en el estado de su aparato motriz.

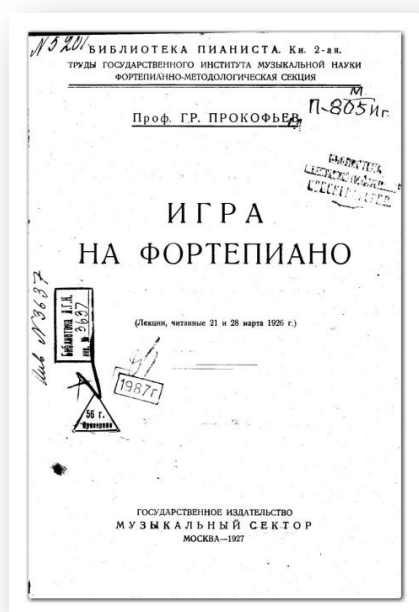
---

<sup>28</sup> HELMAN, E. G.: «Pravaja fortepiannaja pedal' i osnovy ee upotreblenija» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. op. cit., pp. 107-121.

<sup>29</sup> ROZENOV, E.: «Ob osnovnyh principach klavirnoj metodiki» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. op. cit., pp. 122-136.

<sup>30</sup> FEJGIN, M.: «Dva puti prepodavanija igry na Fortepiano» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. op. cit., pp. 137-155.

Además de la *Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica* del GIMN, y a la par con las traducciones de los teóricos del pianismo europeo, se publicaron en la Unión Soviética una serie de trabajos sobre la teoría del pianismo. En 1927 se publica la obra de V. G. Ivanovskij, titulada: *Teoría del Pianismo*, teniendo como subtítulo: *Ensayo científico hacia una metódica de la enseñanza del piano*.<sup>31</sup> Ese mismo año se publica la obra de G. Prokof'ev: *La Ejecución al Piano*.<sup>32</sup> Y en 1931, el libro de Arsenij P. Ščapov, titulado: *Análisis de la Técnica del Piano y sus Factores Mecánicos*.<sup>33</sup> En todos estos trabajos se reveló sin duda la influencia de la teoría del pianismo europeo. Un ejemplo de ello es la obra de G. Prokof'ev, un ferviente seguidor de las ideas de F. Steinhausen, que a pesar de criticar el aspecto metodológico de su obra, consideraba que «...el pedagogo sólo podrá tener éxito, cuando su trabajo sea impregnado de los principios de Steinhausen.»<sup>34</sup>



La corriente fisiológica de la teoría del pianismo tuvo una influencia significativa en la obra de G. Prokof'ev, que lo llevó posteriormente a inevitables contradicciones en la exposición de sus ideas. Al criticar la teoría de L. Deppe (v. *supra*, cap IV, cita 2) por ejemplo, Prokof'ev señala acertadamente sobre la unilateralidad en el estudio del movimiento. En su obra *La Ejecución al Piano*, G. Prokof'ev escribe:

«Con tal exageración [...] el arte no podía dejar de sufrir: el movimiento humano no es algo autosuficiente, ya que el cuerpo humano posee una enorme fuerza de adaptación, más aún en las condiciones de una clara

<sup>31</sup> IVANOVSKIJ, V.: *Teorija pianizma*. Kiev, 1927.

<sup>32</sup> PROKOF'EV, G.: *Igra na fortepiano*. Moskva, Gos. izd. muz. sektor, 1927.

<sup>33</sup> ŠČAPOV, A.: *Opyt analiza fortepiannoj tehniki v ee zavisimosti ot mehaničeskich faktorov*. M., Muzgiz, 1931.

<sup>34</sup> STEINHAUSEN, F.: *Technika igry na fortepiano*. op. cit., p. 90.

representación del objetivo del movimiento, es decir, en nuestro caso, en la contemplación del pianista de un claro modelo sonoro. Sin música, sin la idea artística, y sin el modelo sonoro, no hay y no habrá la perfección técnica en la ejecución del piano.»<sup>35</sup>

También en su crítica a los distintos trabajos de la corriente anatómico-fisiológica, G. Prokof'ev afirma que el papel principal en el dominio de la técnica pianística, pertenece a la representación mental del objetivo artístico del movimiento.

«Mientras más rica sea la expresión en el pianista de la fantasía sonora y la intuición de la forma musical, habrá aún más medios para el desarrollo técnico del pianista.»<sup>36</sup>

Pero para que el pianista conciba más claramente estas cuestiones, es necesario explicarlo detalladamente sobre la base científica de la actividad y el trabajo del sistema nervioso central. Las páginas dedicadas a la fisiología de la actividad del sistema nervioso central, y del análisis teórico del proceso motriz, muestran su erudición científica en cuestiones de anatomía y fisiología. G. Prokof'ev da una especial atención a los dedos en la ejecución. Al comparar distintos puntos de vista sobre esta cuestión, llega a la conclusión de que «...el problema de la técnica digital se agudiza en la sucesión rápida de los sonidos ligados...»<sup>37</sup>

Después de largas explicaciones sobre la capacidad muscular de los dedos, G. Prokof'ev recomienda ejercicios especiales para desarrollar la agilidad y velocidad de éstos, sobre la base de un movimiento “alado”. Al describir estos movimientos, Prokof'ev señala que es necesario ejercitarlos unos cuantos minutos al día en cada mano por separado. Sin adentrarnos en los detalles de todos estos ejercicios, más adelante propone una serie de ejercicios exclusivamente para el entrenamiento gimnástico de los dedos, sin relación alguna con las tareas concretas artístico-interpretativas, olvidándose de lo anteriormente dicho sobre el papel fundamental del objetivo artístico del movimiento en el dominio de la técnica pianística. De esta

---

<sup>35</sup> PROKOF'EV, G.: *Igra na fortepiano*. op. cit., p. 44.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 107.



manera, después de todo lo antes dicho sobre la actividad del sistema nervioso central, y del significado del modelo artístico en la realización del objetivo del movimiento, G. Prokof'ev regresa a las posiciones de la corriente fisiológica, que busca los medios motrices más adecuados y racionales, proporcionando, en su opinión, el éxito técnico del pianista.

Otro ferviente seguidor de las ideas de Breithaupt y Steinhausen en Rusia, fue el pianista V. G. Ivanovskij, quien en 1927 escribe su *Teoría del Pianismo*. La obra consiste de una introducción y seis capítulos. El primero es un *Estudio sobre la historia del piano*. El segundo capítulo es otro *Estudio sobre la historia del pianismo*. El tercer capítulo trata sobre la *Anatomía y fisiología del pianismo*. El cuarto sobre la *Psicología del pianismo*. El quinto sobre la *Mecánica del pianismo*. Y el último capítulo son los *Señalamientos prácticos en la pedagogía del piano*. En la introducción de esta obra, V. Ivanovskij escribe: «Al hablar sobre la anatomía y fisiología de la ejecución al piano, he utilizado principalmente las obras de Bandmann, Breithaupt y Steinhausen»<sup>38</sup>

Después de caracterizar las distintas escuelas pianísticas en el segundo capítulo, V. Ivanovskij determina la aportación de la obra de Breithaupt y Steinhausen a la teoría del pianismo.

«La última palabra en la metódica de la enseñanza del piano se considera el así llamado “sistema natural de enseñanza del piano”. Su fundador es Rudolf Breithaupt, investigador de la técnica del pianismo bajo el punto de vista científico.»<sup>39</sup>

Al analizar las cuestiones fundamentales de su teoría, Ivanovskij afirma que estos teóricos han dado un enorme impulso al pensamiento pedagógico del pianismo.

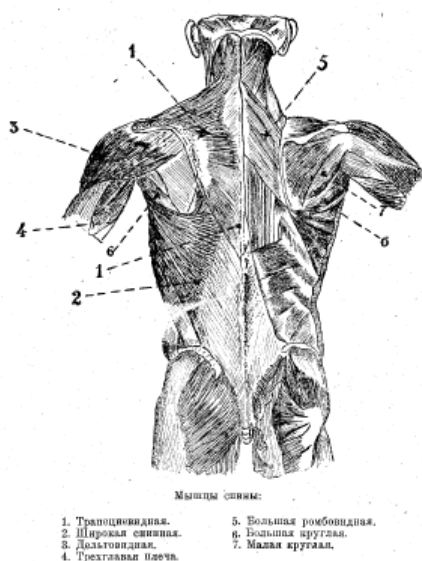
«...en general, la escuela natural es la escuela del futuro para el pianismo, cuya importancia y significado en nuestro tiempo aún no se ha tomado en cuenta del todo.»<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> IVANOVSKIJ, V.: *Teorija pianizma*. Kiev, 1927, p. 4.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 84.



En el capítulo sobre la *Anatomía y fisiología del pianismo*, V. Ivanovskij describe detalladamente la construcción del esqueleto y los músculos del ser humano, subrayando que es necesario aprender a tocar fisiológicamente correcto.

En el capítulo sobre la *Psicología del pianismo*, Ivanovskij realiza una serie de juicios sobre el consciente, el inconsciente, la memoria, el auto-control, la intuición, y otras cuestiones

relacionadas con la interpretación. Además de la falta de un apoyo científico en estos juicios, Ivanovskij no ofrece en este capítulo ningún consejo práctico que ayuden al intérprete y al pedagogo.

El capítulo sobre la *Mecánica del pianismo*, ha sido escrito alejado completamente de la música y de las tareas artístico-interpretativas del pianista. V. Ivanovskij afirma:

«La mecánica del pianismo es una nueva ciencia que espera a su fundador, y que sin duda tiene un futuro.»<sup>41</sup>

Esta ciencia, en su opinión, nos dará una idea sobre la técnica pianística como...

«...la interrelación de dos máquinas: una máquina viva — el cuerpo humano, y una máquina muerta — el fortepiano. Ambas máquinas en su trabajo se subordinan a las leyes generales de la mecánica, y ambas influyen mutuamente una sobre la otra.»<sup>42</sup>

Desde esta posición, V. Ivanovskij observa al mecanismo del piano como una anatomía del instrumento y su acción fisiológica. Como a una máquina humana en estado de reposo o en acción en la ejecución del pianista.

Como conclusión en la caracterización de la obra de V. Ivanosvkij, podríamos afirmar que al igual que otros teóricos de la corriente anatomo-fisiológica, sus análisis parten fundamentalmente de las acciones físicas del pianista.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 127.

En 1931 se publicó la obra del pianista Arsenij P. Ščapov, titulada: *Análisis de la Técnica del Piano y sus Factores Mecánicos*. En el prólogo, su redactor P. V. Balakirev, subraya que la obra es un trabajo teórico y no está escrito en un plano didáctico.

«Al autor le interesa más la cuestión de que “puede” hacer el pianista, y no la cuestión sobre que “debe” él hacer.»<sup>43</sup>

La obra contiene un capítulo dedicado a la construcción del mecanismo del piano y las maneras de producir el sonido, más tres capítulos en donde se describe las propiedades mecánicas del aparato del intérprete y sus medios técnicos. En esta obra, al autor sólo le interesan las cuestiones relacionadas con la mecánica y la anatomía, expuestas fuera de cualquier tarea musical concreta.

Los trabajos de Prokof'ev, Ivanovskij y Ščapov, así como de la sección de metodología pianística del Instituto de Ciencias de la Música (GIMN), muestran claramente cómo en las dos primeras décadas de la revolución, la teoría del pianismo soviético se desarrolló en plena correspondencia con los principios de la corriente fisiológica. Y a pesar de su convincente crítica a las ideas de Breithaupt y Steinhausen en algunas de estas obras, no se tocó la esencia del problema.

El sentido de estas investigaciones, y sus conclusiones prácticas, llevaron a la justificación de los movimientos del pianista desde la perspectiva fisiológica y anatómica, suministrando en su opinión, el camino correcto hacia la técnica interpretativa en la práctica pedagógica.

En este mismo periodo, a la par con las publicaciones de las obras anteriormente descritas, se publicaron en la Unión Soviética otro tipo de trabajos de investigación sobre el pianismo, relacionados con la corriente psicológica, también llamada psico-técnica. En 1929 se publicó el artículo de I. Berezovskij titulado: *Psicología de la Técnica de la Ejecución pianística*, conjuntamente con el artículo del teórico alemán Willy Bardas, bajo el título: *Psicología de la técnica pianística* (v. *supra*, cap. IV, cit 70).

---

<sup>43</sup> ŠČAPOV, A.: *Opyt analiza fortepiannoj tehniki v ee zavisimosti ot mehaničeskich faktorov*. M., Muzgiz, 1931, p. IX.

En ese mismo año, la editorial *Muzsektor Gosizdat* publicó en ruso la obra de Josef Hofmann, *La Ejecución al Piano. Preguntas y Respuestas* (v. *supra*, cap. IV, cita 52).

En la década de los años treinta se publicaron dos importantes artículos del pianista y musicólogo Grigorij M. Kogan, profesor de la primera cátedra de historia y teoría del pianismo en el conservatorio de Moscú. El primer artículo es una crítica sobre la corriente anatomo-fisiológica en la Unión Soviética, titulado: *Problemas Contemporáneos de la Teoría del Pianismo*.<sup>44</sup> El segundo trata sobre la *Técnica y Estilo en la Ejecución al Piano*.<sup>45</sup> En su análisis sobre la corriente anatomo-fisiológica, a través de la traducción de las obras de Steinhausen, Breithaupt, y Tetzl, G. Kogan lleva la teoría del pianismo a la lucha ideológica del nacionalismo “soviético” en contra de la cultura cosmopolita y burguesa de occidente, y de sus aliados en la Unión Soviética (v. *supra*, pp. 229-36). G. Kogan escribe:

«Mientras tanto esta propaganda es nociva, y ha hecho suficiente daño. Por lo menos en el exagerado entusiasmo de nuestra juventud pianística por los movimientos “fisiológicamente correctos” “según Breithaupt” o “según Steinhausen”, y son un síntoma de alarma que distrae a nuestro revelo pianístico de las verdaderas tareas que amenaza con llevarlo a un callejón sin salida.»<sup>46</sup>

Como ya hemos mencionado anteriormente, durante la revolución cultural en la Unión Soviética (1928-1932), se inicia al interior del partido comunista un proceso de lucha interna por el poder. Esta lucha culmina en 1932 con la victoria del estalinismo, marcando el inicio del hostigamiento y la represión a la intelectualidad rusa. Este proceso social le costó la vida a un gran número de personas en los campos de concentración, destruyendo gran parte de la clase social heredera de la cultura rusa. El hostigamiento del partido y sus lacayos se reflejó en todos los ámbitos de la cultura rusa, — incluso en el pianismo, — como

<sup>44</sup> KOGAN, G.: «Sovremennye problemy teorii pianisma» *Proletarskij muzykant*, № № 6, 7, 8, 1929; i № 1, 1930.

<sup>45</sup> *Ídem*. «Technika i stil' v igre na fortepiano (o knige Martienssen'a)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1933.

<sup>46</sup> *Ídem*. «Sovremennye problemy teorii pianisma» op. cit., ahora en: KOGAN, G.: *Voprosy pianizma*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, p. 38.

un ataque iracundo e irracional de acusaciones bajo los cargos de “formalismo” y “cosmopolitismo” procedentes de la cultura burguesa de occidente.

En la última parte de su artículo, G. Kogan escribe:

«La “corriente anatómo-fisiológica” en la pedagogía pianística soviética representa un conocido paralelo de la llamada corriente “sovremenničestvo” \* (no es casual que el líder de la steinhausenianstva\*\* moscovita, G. Prokof’ev, se encuentre al lado de la dirección del “círculo de la música contemporánea”\*\*\*). Al igual que la “sovremenničestva”, la interpretación soviética de la escuela anatómo-fisiológica representa un intento a-crítico (en relación con los principios fundamentales de la escuela) de trasladar a suelo soviético \*\*\*\* las “avanzadas” (en su tiempo...20-25 años atrás) teorías de Europa occidental. Tal formalismo...»<sup>47</sup>

En su segundo artículo sobre la *Técnica y Estilo en la Ejecución al Piano*, G. Kogan se dedica al análisis de la obra del pianista alemán Carl Adolf Martienssen, titulada: *Técnica Individual del Piano* (v. *supra*, cap. IV, cita 83). En su análisis, G. Kogan hace una descripción detallada de los tres tipos pianísticos de C. Martienssen sobre la voluntad creativo-sonora del intérprete pianista, que son: el tipo clásico de la voluntad creativo-sonora estática; el tipo romántico de voluntad extática; y el expresionista, de voluntad expansiva.

G. Kogan afirma que Martienssen trató de dar una clasificación y caracterización

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

\* Sovremenničestva: término peyorativo relativo a todo lo contemporáneo venido de occidente. — *O. Ch.*

\*\* Steinhausenianstva: término que designa a los seguidores de F. Steinhausen. — *O. Ch.*

\*\*\* Círculo de la música contemporánea. G. Kogan se refiere la *Asociación de Música Contemporánea* ASM, sección rusa de la *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* IGNM en la Unión Soviética, fundada en Leningrad por B. Asaf’ev, y en Moscú por L. Sabaneev y V. Deržanovskij. Estas dos asociaciones fueron hostigadas por la *Asociación de Músicos Proletarios* RAMP, y liquidadas tras el decreto del Comité Central de Partido Comunista del 23 de abril de 1932 (v. *supra*, n. 21). En su lugar se creó la *Sojuz Sovetskich Kompozitorov, SSK* [Unión de Compositores Soviéticos]. Sobre este tema véase la tesis doctoral GARCÍA, A.: *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf’ev (1884-1949)*, op. cit. — *O. Ch.*

\*\*\*\* Recuérdese las aspiraciones de G. Prokof’ev en “ayudar introducir las ideas de Steinhausen en la práctica de nuestra realidad pianística” y su señalamiento de que “el pedagogo sólo podrá tener éxito, cuando su trabajo sea impregnado de los principios de Steinhausen.” [N del A.]

de los principales tipos pianísticos. Pero lo que en realidad hizo, fue dar una brillante descripción de tres estilos pianísticos concretos; de tres grandes modelos del arte interpretativo, condicionados históricamente. Pero de “eterno”, en estos estilos hay muy poco.

«Martienssen interpreta al clasicismo, al romanticismo y al expresionismo, como una especie de categorías eternas que corresponden a los “tipos” básicos de la constitución psíquica del ser humano, y por eso inevitablemente acompañan — aunque en su aspecto transformado por el tiempo — a las etapas de la evolución artística de la humanidad.»<sup>48</sup>

De esta manera, al no poder construir una técnica pianística natural y única que respondiera a las cualidades fundamentales de la naturaleza humana, Martienssen regresa por otros caminos a este mismo punto, por medio de sus tres tipos pianísticos en su aspecto psíquico. Estos tres estilos pianísticos concretos, que son vistos por Martienssen como categorías “eternas” metafísicas, se basan en su formulación idealista de la voluntad creativo-sonora del intérprete, echando a perder, — según Kogan, — su exacta caracterización de los estilos pianísticos.

La obra de Carl Martienssen abrió una nueva etapa en la teoría del pianismo, destruyendo la leyenda sobre una técnica pianística “general”, y descubriendo las relaciones existentes entre las diferencias en las intenciones artísticas (psíquicas) y las diferencias de los medios técnicos (el movimiento). Sin embargo, G. Kogan afirma que Martienssen no supo descubrir las raíces sociales de su tipología pianística, haciendo a un lado el criterio social e histórico que le permitiría construir una teoría actual del pianismo. Según Kogan, esta tarea le corresponde sólo al marxismo.

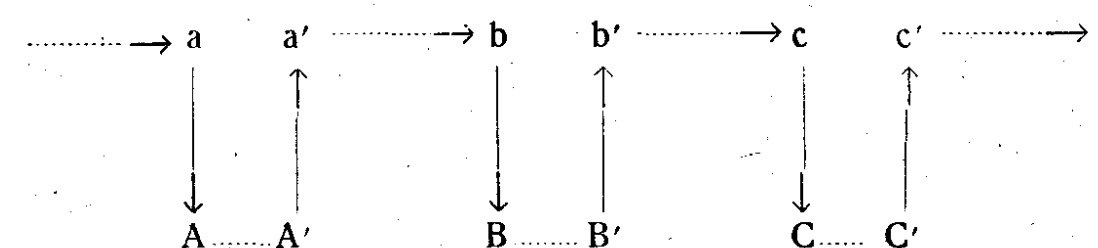
Además de los trabajos de investigación relacionados con la corriente fisiológica y psicológica del pianismo europeo, en la Unión Soviética aparecieron trabajos

---

<sup>48</sup> KOGAN, G.: «Technika i stil' v igre na fortepiano (o knige Martienssen'a)» op. cit., ahora en: *Voprosy pianizma*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, p. 65.

relacionados con otros ámbitos del conocimiento científico, jugando un papel muy importante en la formación de la teoría soviética del pianismo. Por una parte, en el campo de la fisiología de la actividad del sistema nervioso, la obra del científico Ivan Pavlov tuvo su impacto directo sobre la teoría del pianismo. Esto a través de la obra de S. Kleščev, titulada: *Hacia la Cuestión de los Mecanismos en los Movimientos Pianísticos*.<sup>49</sup> El mismo Kleščev fue uno de los colaboradores en las investigaciones del académico I. Pavlov. Su artículo sobre los movimientos pianísticos, está dedicado al desarrollo de los hábitos motrices que se originan en la corteza de los hemisferios cerebrales, cuyo significado es indudable para la pedagogía pianística al explicar el mecanismo del movimiento.

S. Kleščev afirma que todo acto motriz es un reflejo, es decir, una respuesta a la excitación externa (o interna). Por eso la ley del movimiento es la ley del trabajo del sistema receptor. Este sistema receptor que dirigen los movimientos voluntarios, es parte de la corteza cerebral de los grandes hemisferios que percibe la excitación proveniente del cuerpo. Su función es analizar los movimientos. Las secciones de los hemisferios son una proyección de las células nerviosas receptoras. Así, la región auditiva de la corteza (el analizador auditivo), es la proyección de órgano del oído. A continuación S. Kleščev presenta un esquema simplificado del movimiento, que consiste de una secuencia de músculos designados con letras mayúsculas y sus correspondientes células del sistema receptor, designadas con letras minúsculas:



El impulso externo hacia el movimiento llega a la célula a, de ahí a través de la

<sup>49</sup> KLEŠČEV, S.: «K voprosy o mehanizmach pianističeskich dviženij (Fisiologičeskij etjud) » *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1935, pp. 73-83.

médula espinal va hacia el músculo A, provocando su contracción A'. El impulso de la contracción del músculo va hacia la corteza, provocando en la célula del analizador del movimiento un estado a', que a su vez da el impulso a la célula b, etc. Para la realización de este complejo movimiento, es necesario que en la corteza sea preparada con anticipación la relación: a' — b, b' — c. Estas relaciones son el resultado de la educación, y unen a los elementos separados del analizador del movimiento en combinaciones temporales. Las relaciones: a — A, A' — a', etc., son adquiridas en los primeros meses de vida y posteriormente ya no cambian. En su exposición, S. Kleščev se limita únicamente a aquellos principios del trabajo de la corteza cerebral, necesarios para comprender el proceso. Estos son:

- «1. Principio de la relación condicional. El estado de excitación breve entre dos elementos en los grandes hemisferios, formará relaciones entre éstos en la medida que la excitación de un elemento (o determinada intensidad de la huella de esta excitación) provoque excitación en el otro.
2. Principio de inducción. La excitación en un punto de la corteza de los grandes hemisferios provoca la inhibición (proceso contrario a la excitación) de toda la corteza restante, más o menos intensa alrededor del núcleo de excitación y debilitándose hacia la periferia.
3. Principio de localización de la excitación en el tiempo y el espacio. La perfección del movimiento exige la exactitud de su inicio y la incorporación mínima de los músculos necesarios para su cumplimiento. Para este principio, el proceso de excitación deberá ser adherido a un determinado momento en el tiempo, y la región de excitación en la corteza de limitarse estrictamente en el espacio. Esto se realiza por medio del proceso de inhibición, como una excitación rodeada en el tiempo y el espacio. En el espacio la inhibición abarca con excitación a las partes vecinas, localizándolas en la región necesaria (desarrollo posterior del 2º principio), en el tiempo simula su aparición en los elementos nerviosos dados e interrumpe su innecesaria prolongación.»<sup>50</sup>

Estos tres principios o tendencias, surgen y se reafirman como resultado de largos

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.



ejercicios racionales. Todo acto motriz, sobre todo en la técnica instrumental, es una larga serie de movimientos relacionados en una cadena ininterrumpida, en donde el estado de actividad determinada de un músculo deberá provocar la reacción del otro. Este movimiento se realiza por medio de relaciones condicionales (1er principio). La constante repetición de una serie de movimientos relacionados uno tras otro con un todo y en rápida sucesión, requiere sólo de un impulso inicial y el control auditivo de la conciencia.

El ejercicio lo perfecciona bajo el principio de inducción. El primer impulso provoca a su alrededor una fuerte inhibición, lo que percibimos como una concentración de la atención en el acto motriz dado. Bajo la influencia del ejercicio la región de la excitación se reduce, separando los movimientos ajenos. La inhibición circundante se concentra en el espacio, focalizando el núcleo de la excitación. Este proceso de reducción o concentración, permite a la corteza realizar otra actividad sin estar atada al movimiento dado, comenzando a realizarse éste mismo automáticamente. Esta automatización es de una enorme importancia para la técnica del piano, ya que condiciona la libertad en el movimiento.

El tercer principio agrega a este último la localización de la excitación en el tiempo. En el complejo acto del movimiento, es necesario que la reducción de nuevos músculos comience estrictamente en un determinado momento del trabajo de los músculos anteriores. Para esto sirve el proceso de inhibición, que se desarrolla bajo la influencia del ejercicio y obstruye la excitación anticipada del elemento nervioso. Aquí, el proceso de excitación que se encuentra en la base de la formación de los reflejos condicionados surge más rápido, y más firme, que el proceso de inhibición. Es por eso que en los alumnos, sobre todo los que inician, existe la tendencia a ensuciar los pasajes, esto es, la anticipación de algunos músculos debido al debilitamiento del proceso de inhibición. El restablecimiento de la inhibición, el regreso hacia una ejecución más lenta y pareja representa un gran trabajo.

Al nacer, el sistema nervioso del ser humano no se ha formado completamente. El

hombre nace con una serie de reflejos natos del sistema extra-piramidal. Parte de éstos desaparecen con la formación de la corteza; otra parte permanecen y son utilizados por la corteza. En cada movimiento voluntario existen en mayor o menor medida componentes del sistema extra-piramidal, como el reflejo de agarrar o de equilibrio en contra de la fuerza de gravedad.

Otra cuestión es la tensión tónica de los músculos, controlada por los centros del sistema extra-piramidal. Este sistema es propenso al movimiento lento, ya que las contracciones tónicas musculares permanecen por más tiempo. Por otra parte, el sistema piramidal se especializa en los movimientos rápidos, que tiene contracciones cortas. La tensión tónica, fuera del control de la consciencia, obstruye las contracciones rápidas y la relajación de los músculos. Muchos de estos reflejos instintivos e involuntarios recargan al organismo de tensiones y movimientos innecesarios para la técnica pianística, interfiriendo en la sensación clara del movimiento más efectivo. Es por eso que la técnica instrumental, como etapa superior de la perfección del movimiento, deberá hacerlos a un lado. S. Kleščev afirma:

«La tarea del desarrollo de la técnica es la tarea de crear al máximo, el predominio de la sección motriz de la corteza sobre todos los centros motrices inferiores.»<sup>51</sup>

Esto se puede lograr sólo con los ejercicios adecuados, por un lado, reforzando la capacidad de trabajo del sistema receptor motriz, y por el otro, mantener constantemente su excitación en el nivel necesario. Aislar el movimiento, es decir, el movimiento libre de tensiones innecesarias y subordinado completamente a la voluntad del intérprete con su correspondiente sensación, es la tarea principal de la pedagogía musical. De esta sensación deberán posteriormente crearse los complejos hábitos motrices de la interpretación musical.

También el arte de la actuación, a través de la obra de Konstantin S. Stanislavskij, tuvo su influencia en la teoría soviética del pianismo. Sus ideas sobre la educación

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 78.

de la imaginación creativa, el control escénico, el empeño de las acciones, y los caminos para dirigir conscientemente los procesos psíquicos involuntarios, tuvieron una enorme influencia en la metódica de la enseñanza del piano.



En 1939, a sólo un año de haberse publicado *Un actor se prepara*,<sup>52</sup> el pianista y musicólogo Lev A. Barenboim escribió su tesis doctoral, defendida en el conservatorio de Moscú en 1940, en donde aplica los principios de K. Stanislavskij a la pedagogía del piano. Parte de este trabajo se publicó hasta 1969, bajo el título: *Algunas cuestiones sobre la enseñanza del músico-intérprete y el sistema de Stanislavskij*.<sup>53</sup> La obra consiste de cinco partes. La primera trata *Sobre las escuelas psicotécnicas en la pedagogía teatral y musical*. La segunda parte *Sobre las relaciones*

*entre los principios estéticos y los métodos pedagógicos*. La tercera parte *Sobre las principales contradicciones de la pedagogía pianística*. La cuarta parte *Sobre la educación del principio creativo en el intérprete*. Y por último, *Sobre la educación de la imaginación y la atención creativa, y la sensación escénica*.

L. Barenboim señala que el principio psicológico que une al sistema de formación del actor con el del músico, se resume en las conocidas formulaciones de Stanislavskij: “Lo inconsciente a través del consciente, lo involuntario a través de la voluntad”; y, “la creación inconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista”. En base a estos principios, L. Barenboim afirma que es necesario buscar caminos indirectos en la educación del pianista,

<sup>52</sup> STANISLAVSKIJ, K.: *Rabota aktera nad soboj*. Moskva, 1938.

<sup>53</sup> BARENBOIM, L.: «Nekotorye voprosy vospitanija muzykanta-ispolnitelja i sistema Stanislavskogo» en: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva*. M., «Muzyka» 1969/ *Musikal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad «Muzyka» 1974, pp. 3-61.

para no convertir en un proceso consciente, todo aquello que de acuerdo con las leyes de la naturaleza sucede inconscientemente. Barenboim nos dice:

«Y así, es necesario aprender a dirigir, por caminos indirectos, el “inconsciente” en el cumplimiento de movimientos complejos de nuestro cuerpo. Esta es la tesis central de la pedagogía pianística vista en esta corriente. Esta formulación coincide con la posición fundamental del sistema de Stanislavskij: “No tenemos caminos directos hacia el campo del inconsciente, y por eso debemos utilizar indirectos”.\* De aquí el lema del sistema: “lo inconsciente a través del consciente”. \*\*»<sup>54</sup>

L. Barenboim afirma que los representantes de la corriente psicotécnica proponen diferentes métodos para la educación del piano bajo este principio. Pero todos coinciden en que el instrumento más importante para encontrar los medios técnicos necesarios para el intérprete, son el objetivo y el empeño de las acciones. Sobre esto escribe F. Busoni, J. Hofmann y W. Bardas (v. *supra*, cap. V), así como el pianista ruso M. Kurbatov, en su obra: *Algunas palabras sobre la interpretación artística al piano* (v. *supra*, cap. I).

El sistema de K. Stanislavskij llega directa y ampliamente a los procesos psíquicos involuntarios que el artista está obligado a dirigir. En su sistema, Stanislavskij considera que es necesario adentrarse en los secretos de la creación artística, conocerlos y aprender a actuar sobre ellos, dando una enorme importancia a la conciencia en el proceso creativo.

«Nuestra fuerza creativa inconsciente, — afirma Stanislavskij, — no puede prescindir de su ingeniero, de su psicotécnica consciente.»<sup>55</sup>

En este sentido, su sistema es una teoría de la “creación” en general, necesaria para todo artista. Las ideas pedagógicas de Stanislavskij están íntimamente relacionadas con sus principios estéticos. Su afán por encontrar la “verdad

---

<sup>54</sup> BARENBOIM, L.: «Nekotorye voprosy vospitaniya muzykanta-ispolnitelja i sistema Stanislavskogo» op. cit., p. 5.

\* STANISLAVSKIJ, K.: *Rabota aktera nad soboj*, op. cit., p. 151.

\*\* *Ibid.*, p. 47.

<sup>55</sup> STANISLAVSKIJ, K.: *Rabota aktera nad soboj*, op. cit., p. 47

artística”, que determinó en gran medida su visión pedagógica, ha sido también el principio estético fundamental en la pedagogía musical-interpretativa en Rusia.

La verdad artística y la sinceridad creativa se encuentran en la base de las concepciones estéticas y pedagógicas tanto del teatro como de la música. Si el principal sentido del arte es “servir y revelar la vida”, y si la tarea suprema del arte es lograr la verdad artística, entonces los principios pedagógicos determinantes deberán ser la educación del sentido de la verdad, y de la fe.

El concepto de la verdad artística, en opinión de Stanislavskij, no puede y no deberá ser determinado con una exactitud extrema. Tal exactitud dispersa lo que el artista necesita, la curiosidad y el interés creativo dirigido a la búsqueda de las “verdaderas pasiones”. Stanislavskij sólo señala el camino que puede conducir a las “verdaderas pasiones” en el arte interpretativo.

«El camino que lleva a la verdad artística, es uno y el mismo para ambas artes interpretativas: la teatral y la musical. Sólo adentrándose en la idea poética del autor y pensamientos del texto, el músico-intérprete podrá unirse a la idea del autor y — si puede dominar los medios de realización, — trasmitirla convincentemente con temperamento y naturalidad, como si fueran sus propias ideas y sentimientos. La interpretación es una “gran creación y un verdadero arte”.»<sup>56</sup>

A este respecto, Lev Barenboim cita del diario de Richard Wagner un pequeño fragmento a cerca de sus ideas sobre la interpretación.

«...en esencia, sólo el intérprete es el verdadero artista. Toda nuestra creación poética, y todo nuestro trabajo compositivo es sólo un quiero, y no un puedo. Únicamente la interpretación da este puedo, da el arte.»<sup>57</sup>

El músico, como el actor, necesita creer en la idea ajena y sinceramente revivirla. Poner en un texto ajeno su pretexto, y a través de su personalidad dejar pasar todo el material para transformarlo, revivirlo y completarlo con su imaginación. Así es

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 103.

<sup>57</sup> WAGNER, R.: *Pis'ma. Dnevnik. Obraščenie k druž'jam*. t. IV, SPb., 1911, p. 22.

como surge la verdad artística; las “verdaderas pasiones”.

La primera etapa del trabajo sobre las obras musicales, — afirma Barenboim, — se caracteriza por contraponerse al intérprete. Esto es aún una ejecución y no una interpretación. Entre éstas hay una diferencia cualitativa. El intérprete debe de adentrarse en la idea y sentimiento del autor, e internamente estar de acuerdo con el compositor. En el proceso de asimilación de su idea, el artista crea en su imaginación su imagen. Al aceptar todo esto que creó en su imaginación como una “verdad”, y sentir la necesidad de lo que hace, el que toca comienza a hablar por sí mismo, a su nombre, y comienza entonces a interpretar.

«La sincera convicción es el fundamento de la creación interpretativa, como también el fundamento de toda actividad creativa del hombre. “Es imposible crear aquello en lo que no crees, lo que consideras una mentira”.\* Es imposible convencer a otro en lo que tú mismo no crees.»<sup>58</sup>

En este sentido, la tarea del pedagogo consiste en enseñar al alumno a comprender el arte y dominarlo. En otras palabras, introducir al alumno en el mundo del arte despertando sus capacidades creativas y armarlo con una técnica. La creación no se puede enseñar, pero se puede enseñar a trabajar creativamente. Este complejo proceso de trabajar sobre sí mismo debe ser dirigido por el maestro.

## **La Teoría del Pianismo Soviético de la Posguerra**

Al hacer un recuento de la teoría del pianismo soviético hasta la segunda guerra mundial, se puede constatar que este periodo se caracterizó por la aspiración de los metodistas en construir una pedagogía, basándose en los datos de la ciencia y la experiencia creativa de grandes representantes del arte. Esto explica el interés

---

<sup>58</sup> BARENBOIM, L.: «Nekotorye voprosy vospitanija muzykanta-ispolnitelja i sistema Stanislavskogo» op. cit., p. 15.

\* STANISLAVSKIJ, op. cit., p. 274.

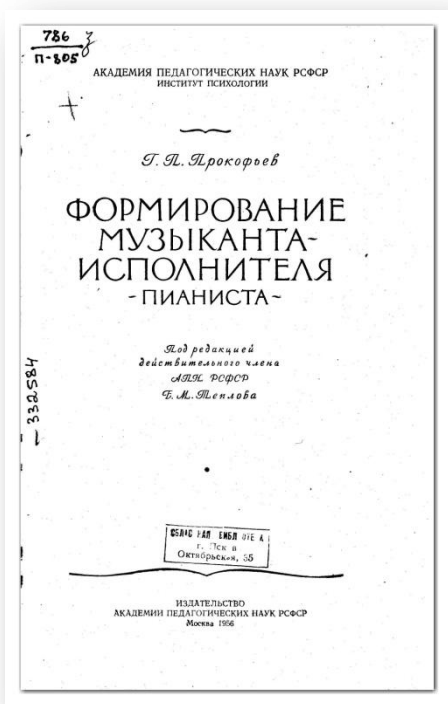
por los trabajos en el ámbito de la fisiología escritos en Europa, así como en el sistema de K. Stanislavskij, y en la experiencia práctica de eminentes pianistas-pedagogos soviéticos. Sin embargo, en su aspiración científica por fundamentar la metodología de la enseñanza del piano, la teoría del pianismo se apartó de la práctica artística. El entusiasmo por la fisiología y los movimientos del pianista no estaba relacionado con las tareas concretas del arte interpretativo, convirtiendo a la teoría en una ciencia abstracta incapaz de brindar una ayuda concreta a la educación de los pianistas.

Por otra parte, los más destacados pedagogos soviéticos vieron con escepticismo los trabajos de estos teóricos del pianismo. Esta nueva ciencia les parecía inútil y lejana a las tareas del arte interpretativo. Cada pedagogo, al resguardar las mejores tradiciones de la escuela pianística rusa prerrevolucionaria, creó en base a su experiencia interpretativa y pedagógica la continuación de esta misma escuela.

Después de la segunda guerra mundial, el arte pianístico soviético alcanzó un éxito no antes visto. Grandes pianistas conquistaron el reconocimiento mundial, y tras las innumerables victorias de los jóvenes pianistas en los concursos internacionales, se reafirmó la fama del pianismo soviético. También en estos años eminentes pianistas-pedagogos soviéticos realizaron un gran trabajo en el ámbito de la teoría del pianismo. En este periodo se escribieron muchos trabajos sobre el arte pianístico y la metodología de su enseñanza. Esta nueva generación de pianistas-pedagogos fueron los discípulos y seguidores de aquellos que fundaron la escuela pianística soviética (Nikolaev, Blumenfeld, Igumnov, Goldenweiser, Puchal'skij). Estos fueron metodistas que continuaron su investigación en el campo de la teoría del pianismo, y algunos grandes pianistas que escribieron sobre su experiencia pedagógica, y sus puntos de vista sobre el arte de la interpretación pianística.

Uno de los trabajos sobre la teoría del pianismo en los primeros años de la posguerra, fue la obra de G. Prokof'ev, publicado bajo el título: *La Formación del*

*Músico-Intérprete*.<sup>59</sup> Esta extensa obra es el resultado del trabajo pedagógico e investigación científica del autor de muchos años.



El libro se estructura en dos grandes partes con cinco secciones en diecinueve capítulos. La primera parte que trata sobre los *Fundamentos de la maestría del pianista-intérprete*, contiene tres secciones. La primera de éstas trata sobre *La emoción en el proceso de formación del intérprete de música*, dividido a su vez en cuatro capítulos: 1. *Fundamentos del desarrollo motriz del intérprete de música*; 2. *Las fuentes de la emoción en la concretización de la música*; 3. *La percepción musical y la simpatía emocional hacia la música*; y, 4. *Estudio sobre la formación*

*de la simpatía emocional en los alumnos-pianistas*. La segunda sección trata sobre los *Elementos de la maestría interpretativa*, expuestos en tres capítulos: 5. *El sentido de responsabilidad y su desarrollo en el intérprete*; 6. *El sentido del tiempo en el intérprete y el ritmo de la interpretación*; y, 7. *La percepción de la música y su metamorfosis en el proceso de formación del intérprete*. La última sección de la primera parte expone las *Premisas de la formación de la maestría del pianista*, en cinco capítulos: 8. *El intérprete y el piano*; 9. *La habilidad instrumental-técnica del pianista*; 10. *La formación técnica del pianista*; 11. *La organización de las manos del pianista. La producción inicial del sonido*; y, 12. *Los hábitos sonoro-motrices iniciales y su desarrollo*.

La segunda parte, que trata sobre *La formación de la personalidad y de la maestría creativa del pianista*, contiene dos secciones. La primera de éstas expone en cinco capítulos el *Desarrollo y maestría*: 13. *La unidad y la conducta dirigible del intérprete de*

<sup>59</sup> PROKOF'EV, G.: *Formirovanie muzykanta-ispolnitelja-pianista*. M., Akademija Pedagogičeskich Nauk RSFSR, 1956.



música; 14. *El saber, como reforzador de la conducta interpretativa*; 15. *El trabajo creativo del pianista sobre las obras musicales*; 16. *La pedalización*; y, 17. *La digitación*. La última sección del libro expone en dos capítulos *El desarrollo de las cualidades personales del músico-intérprete*: 18. *Las cualidades creativo-musicales del intérprete*; y, 19. *Las diversas propiedades de la personalidad del intérprete de música*.

El contenido de esta obra se aparta ya de las posiciones anatomo-fisiológicas, concentradas únicamente en las acciones físicas del pianista. Por ejemplo, G. Prokof'ev caracteriza críticamente el "método del peso" de teórico alemán Rudolf Breithaupt (v. *supra*, cap. IV, cita 6 y ss.), señalando que...

«...la teoría y práctica de la enseñanza del piano fue literalmente inundada con las intenciones de utilizar en la ejecución del piano, la fuerza constante y pasiva del "peso" y la "libertad" del brazo, la "transmisión del peso", su "paso" de dedo a dedo, etc.»<sup>60</sup>

Estos medios, en su opinión, resultaron insatisfactorios en la práctica, y no soportaron la crítica tanto del punto de vista artístico como de la biomecánica. Así mismo, Prokof'ev critica la separación que se ha hecho en el periodo inicial de la enseñanza del trabajo artístico sobre las obras, y de la espontaneidad en la formación del proceso artístico-interpretativo.

A lo largo de su obra, G. Prokof'ev formula su idea básica sobre los principios de la enseñanza del piano, que se resume fundamentalmente en...

«...acostumbrar al intérprete precisamente desde los primeros pasos a su objetivo final, que consiste en transmitir su estado anímico hacia la música interpretada por él, su emoción y posibilidad de expresarse sinceramente en sonidos.»<sup>61</sup>

Esto exige a su vez que el alumno constantemente pase de su representación auditiva interna, hacia la percepción real del resultado sonoro.

En el segundo capítulo, *Las fuentes de la emoción en la concretización de la música*, G. Prokof'ev señala sobre las diferencias básicas en la enseñanza del piano en el

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 10.

pasado y la actualidad. En su opinión, la enseñanza planificada del piano puede realizarse por dos distintos caminos:

«Un camino es más o menos de esta manera: conocer el teclado, las notas en su significado de altura y ritmo y la traducción de la notación al teclado (la elección de una u otra habilidad motriz no influye esencialmente sobre la estructura psíquica de este proceso). En las últimas décadas la pedagogía musical progresista ha intentado poner la enseñanza del piano de tal manera, que el encuentro con el teclado y la asimilación de la notación musical se realicen sobre el cúmulo de experiencias musicales del niño desde muy temprana edad.»<sup>62</sup>

La diferencia esencial entre estas dos formas de enseñanza, es que en la primera se inicia con el conocimiento intelectual, después el oído del niño escucha los sonidos de distintas frecuencias, longitudes y fuerzas, y finalmente, estos sonidos deberán llenarse de una carga emocional no experimentada.

«En el estado de enseñanza actual, el pianista que inicia reproduce en el instrumento, aunque en forma de melodía, lo que ya ha escuchado; aquello que emocionalmente ya ha experimentado y aquello que él, de alguna manera, ya ha asimilado.»<sup>63</sup>

Así, el fundamento del proceso interpretativo del alumno en primer lugar se encuentra directamente en la percepción emocional, ya que sus conocimientos teóricos se encuentran rezagados con respecto a su fantasía y su voluntad de expresión a través de los sonidos. G. Prokof'ev concluye que...

«...el verdadero desarrollo de la maestría interpretativa deberá surgir de la perceptibilidad del alumno hacia la música, y su simpatía por la música.»<sup>64</sup>

Más adelante, en el noveno capítulo *La habilidad instrumental-técnica del pianista*, G. Prokof'ev afirma que en la base de esta experiencia se encuentra la aspiración del intérprete hacia la imagen expresiva y de contenido de la obra musical, realizada por la voluntad creativa del compositor.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 25.

«Pero todo este proceso de trabajo y recreación del intérprete, deberá ser una combinación orgánica del sentido ideo-emocional, con la concretización motor-instrumental (“la mano en el instrumento”) de esta idea.»<sup>65</sup>

En el onceavo capítulo, *La organización de las manos del pianista*, G. Prokof'ev afirma que el pianista en el proceso de asimilación de las habilidades, por supuesto que no analiza los movimientos de sus brazos, y no es necesario hacer una formulación verbal de cómo se produce el sonido en el instrumento.

«Psicológicamente, lo esencial aquí es la relación de una determinada sensación activa motriz con el resultado sonoro pensado.»<sup>66</sup>

En la segunda parte de la obra, que trata sobre *La formación de la personalidad y de la maestría creativa del pianista*, Prokof'ev realiza una serie de conclusiones sobre sus ideas anteriormente expuestas. En primer lugar, reafirma su idea sobre la técnica interpretativa, desarrollada en base a la constante e ininterrumpida subordinación de las habilidades sonoro-motrices a las tareas músico-artísticas, y emocional-expresivas, es decir, a las tareas que surgen del trabajo sobre las obras musicales.

«Desde el punto de vista psicológico, el factor supremo, conductor y consciente que dirige el proceso de coordinación de la compleja estructura de la acción motriz en la interpretación, es decir, la motivación fundamental de estas acciones, deberá ser la imagen auditiva de la obra musical interpretada, y la percepción de la música sonada realmente.»<sup>67</sup>

En otras palabras, el principio conductor en el desarrollo del músico intérprete es la revelación creativa del sentido ideo-emocional de la música. Todas estas afirmaciones nos dan una idea sobre los puntos de vista de G. Prokof'ev sobre la educación del músico intérprete. Su análisis sobre los diversos aspectos del proceso pedagógico está basado en la psicología, en particular en la obra de I. Pavlov, así como en la obra y experiencia pedagógica de Stanislavskij e Igumnov.

En este mismo periodo de la posguerra se publicaron tres obras más del pianista

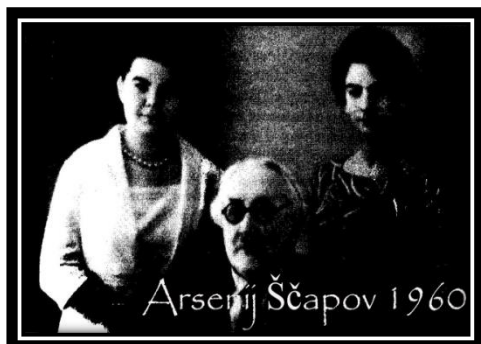
---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 305.

Arsenij P. Ščapov: *Las Clases de Piano en la Escuela de Música y el Colegio* (1947);<sup>68</sup> *Pedagogía pianística* (1960);<sup>69</sup> y póstumamente, *Algunas cuestiones sobre la técnica pianística* (1968),<sup>70</sup> considerada por el mismo A. Ščapov, como la suma total de sus investigaciones.



Arsenij Petrovič Ščapov (1891-1964) ingresó al conservatorio de St. Peterburg en 1910. Fue discípulo de la pianista Marija Barinova y de Félix Blumenfeld. En 1931 publicó su primera obra, titulada: *Análisis de la Técnica del Piano y sus Factores Mecánicos* (v. supra, cita 33). En

1942 A. Ščapov es evacuado del sitio de Leningrad y hospitalizado en la ciudad de Kirov. Al año siguiente escribe ahí mismo su tesis doctoral, titulada: *La conducción de las clases de piano en las escuelas de música*, defendida en 1944 en el conservatorio de Moscú. A partir de ese año inicia su carrera pedagógica en el conservatorio de Saratov. Sin embargo, a causa de su “historial personal”, en el que se indicaba que en 1915-16 había servido al ejército blanco en calidad de secretario particular, se le negó el nombramiento de profesor titular del conservatorio. Al término de la guerra, su tesis fue publicada en un pequeño tiraje bajo el título: *Las Clases de Piano en la Escuela de Música y el Colegio*. La obra pronto llegó a ser una rareza bibliográfica, y literalmente fue excluida de la práctica pedagógica en la Unión Soviética. Sólo 57 años después la obra fue publicada nuevamente por la editorial *Klassika-XXI*.<sup>71</sup>

En una carta dirigida a su familiar Nikolaj M. Ščapov, del 23 de marzo de 1957, Arsenij Ščapov escribe:

*Además de la enseñanza del piano, mis tendencias científicas me llevaron naturalmente a*

<sup>68</sup> ŠČAPOV, A.: *Fortepiannye uroki v muzykal'noj škole i učilišče*. M. — L., 1947.

<sup>69</sup> Ídem. *Fortepiannaja pedagogika*. M., Sovetskaja Rossija, 1960.

<sup>70</sup> Ídem. *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*. Moskva, Muzyka, 1968.

<sup>71</sup> ŠČAPOV, A.: *Fortepiannye uroki v muzykal'noj škole i učilišče*. Moskva, Klassika-XXI, 2004.

*ocuparme de la metódica de la enseñanza y de la teoría de la interpretación. Logré ver impresos cuatro libros no muy grandes (año 31, 34, 38, 47); éste último fue mi tesis doctoral. Pareciera que el último periodo institucional de mi vida debió de traer una serie de nuevos trabajos impresos. Pero en realidad resultó completamente distinto: se escribió mucho, pero no se publicó nada. ¿Cuál fue la causa? El hecho es que en los últimos años, en mi campo (la metódica y la teoría del pianismo) se ha establecido un fuerte “monopolio” del conservatorio de Moscú, que no permite publicar nada que no esté de acuerdo con sus puntos de vista dominantes.*<sup>72</sup>

La tesis se estructura en cinco grandes capítulos. El primero capítulo, titulado: *Las particularidades del trabajo del pedagogo-pianista*, trata sobre el “estado creativo” del pedagogo en clase, y sobre la complejidad del acto interpretativo. En este capítulo A. Ščapov analiza además algunas particularidades de la enseñanza y la motórica del pianista, así como de la enseñanza en la escuela infantil; finalmente, sobre el trabajo educativo del pedagogo.

El segundo capítulo se titula: *La preparación de la clase por el pedagogo y la estructura y carácter general de la clase*. En éste se aborda sobre el trabajo del pedagogo con el material de estudio, y la necesidad de planificar las clases. Se analizan cuestiones sobre la estructuración de la clase, tanto en su planificación como en su improvisación, así como su objetivo final.

El tercer capítulo trata *Sobre el trabajo independiente del alumno entre las clases*, en el que se analiza sobre los hábitos necesarios en el trabajo independiente, y sus etapas sobre las piezas musicales.

En el cuarto capítulo A. Ščapov nos habla sobre *La clase. La revisión de las tareas y las instrucciones*. En el capítulo se expone detalladamente sobre cómo organizar la revisión de las tareas y las calificaciones por clase en la escuela infantil, además del contenido de las instrucciones, y sus particularidades en la etapa inicial y final del

---

<sup>72</sup> Pis'mo k N. M. Ščapovu ot 23.03.1957, iz archiva N. M. Ščapova ljubezno predostavleno dlja publikacii J. N. Ščapovym. Publicada en: ŠČAPOV, A.: *Fortepiannyj uroki v muzykal'noj škole i učilišče*, op. cit., p. 172.

trabajo sobre las piezas musicales.

El capítulo final trata sobre *La elaboración del material de estudio en clase*. En primer lugar, se expone sobre el trabajo casi independiente del alumno en clase, y sobre el trabajo detallado de dirección del pedagogo en clase, es decir, sobre el entrenamiento o “amaestramiento”, y las condiciones de un entrenamiento pleno. En segundo lugar, se expone sobre el método de las indicaciones en el transcurso de la interpretación, y la entonación simultánea, además del método de las “indicaciones directivas” y las interrupciones para corregir errores. Por último, A. Ščapov explica sobre las particularidades del entrenamiento en la etapa inicial y conclusiva del trabajo del alumno sobre las obras musicales.

En los años treinta se organizó en el Instituto de Psicología de la Academia de Ciencias Pedagógicas en Moscú, un laboratorio de psicología de la música dirigido por el psicólogo Boris M. Teplov, conocido por sus investigaciones sobre las aptitudes musicales.<sup>73</sup> El equipo de investigación del laboratorio estaba constituido por los pianistas: G. Prokof'ev, A. Vicinskij, y M. Smirnov, quienes estudiaban cuestiones relacionadas con la psicología del músico-intérprete y del pedagogo de música. Entre 1944 y 1949, Boris M. Teplov y su equipo grabaron una serie de conversaciones con varios célebres pianistas y profesores del conservatorio de Moscú. Entre ellos se encontraban K. Igumnov (v. *supra*, cap. III, cita 31), H. Neuhaus, S. Feinberg, S. Richter, E. Gilel's, J. Flier, G. Ginzburg, L. Oborin, etc.

Parte de las conversaciones con estos pianistas sirvieron de fuente para la tesis doctoral de Aleksandr V. Vicinskij,<sup>74</sup> titulada: *Análisis psicológico del proceso de*

<sup>73</sup> TEPLOV, B.: *Psichologija muzykal'nyh sposobnostej*. M., 1947.

<sup>74</sup> Aleksandr Vladimirovič Vicinskij (1904-1984) — pianista y pedagogo ruso. Nace en Sevastopol' el 19 de octubre de 1904. En 1922 ingresa a la clase de L. Oborin en el conservatorio de Moscú. Se gradúa en 1929 e inicia su carrera pedagógica en la Escuela de Música Infantil DMŠ, y en el Colegio Pedagógico de Música, en donde dirigió la sección de piano. También fue profesor del Colegio de música del Instituto im. Gnesinych, y del Colegio del Conservatorio de Moscú. De 1936 a 1979 fue profesor del Conservatorio de Moscú. Muere el 23 de febrero de 1984. Cfr. MERKULOV, A.: «O žiznennom i tvorčeskom puti A. V. Vicinskogo» en: VICINSKIJ, A.: *Process raboty pianista-ispolnitelja nad muzykal'nym proizvedeniem. Psichologičeskij analiz*. Moskva, Klassika-XXI, 2004, pp. 86-95.

trabajo del pianista sobre las obras musicales.<sup>75</sup> La tesis fue defendida en 1948 en el conservatorio de Moscú, y publicada por primera vez en 1950 bajo el mismo título.<sup>76</sup> Otra parte de los estenogramas de las conversaciones con los pianistas fueron preparados y redactados por A. Vicinskij en calidad de trabajo científico metódico. Éstos se conservaron en la biblioteca del conservatorio de Moscú por muchos años, y han sido publicados recientemente bajo el título: *Conversaciones con pianistas*.<sup>77</sup>

La tesis de Aleksandr Vicinskij fue escrita en el periodo de la llamada *Ždanovščina*. Proceso burocrático dirigido por Andrej Ždanov en contra del “cosmopolitismo”, descrito como el arma ideológica del imperialismo reaccionario (v. *supra*, cita 8). En este ambiente de persecución y crítica que se desencadenó en contra de los más destacados compositores soviéticos, Aleksandr Vicinskij se vio obligado para la publicación de su tesis, a mencionar sobre “la lucha en contra del formalismo y el esteticismo”, y a “luchar por el realismo y la dirección ideológica correcta de los ideales artísticos”.

Sin embargo, a pesar de haber incluido las “anotaciones necesarias” en su tesis, A. Vicinskij fue el blanco de serias críticas en la conferencia de la facultad de piano del conservatorio de Moscú, dedicada al aniversario de la resolución del CK VKP(b) del 10 de febrero del 1948. El musicólogo y pianista A. Nikolaev escribe: «...el trabajo de A. V. Vicinskij demuestra que el autor ha cometido serios errores de orden objetivo.»<sup>78</sup>

54 años después, la tesis de A. Vicinskij fue publicada en su versión original por la editorial Klassika-XXI, bajo el título: *El proceso de trabajo del pianista-intérprete sobre*

---

<sup>75</sup> VICINSKIJ, A.: *Psichologičeskij analiz processa raboty pianista nad muzykal'nym proizvedeniem*. Dissertacija kandidata pedagogičeskich nauk (po psichologii). MGK, 1948.

<sup>76</sup> Ídem. *Psichologičeskij analiz processa raboty pianista-ispolnitelja nad muzykal'nym proizvedeniem*. Izvestija Akademii pedagogičeskich nauk SSSR, vyp. 25. Voprosy psichologii truda i iskusstva. Trudy Instituta psichologii. M., 1950, p. 171-215.

<sup>77</sup> Ídem. *Besedy s pianistami*. Moskva, Klassika-XXI, 2004.

<sup>78</sup> NIKOLAEV, A.: «Itogi teoretičeskich konferencij» *Sovetskij muzykant*. 7 maja 1951, p. 1. Citado en: MERKULOV, A.: «O žiznennom i tvorčeskom puti A. V. Vicinskogo» op. cit., p. 93.

las obras musicales. *Análisis psicológico*.<sup>79</sup> La tesis se estructura en dos grandes secciones. La primera está dedicada al *Primer tipo de trabajo sobre las obras*, dividido en tres etapas. Y la segunda parte, al *Segundo tipo de trabajo sobre las obras*.

En las conclusiones de su tesis, A. Vicinskij enumera de manera breve en ocho puntos, los diversos tipos de trabajo de los pianistas entrevistados. En primer lugar, existen dos diferentes tipos de trabajo sobre las obras. En algunos pianistas este trabajo se divide en varias etapas más o menos cerradas. La primera etapa corresponde a la idea inicial del modelo musical en su totalidad. La segunda etapa es la resolución de las tareas técnicas relacionadas con la automatización. Y la última etapa es la síntesis de las dos anteriores, en la que finalmente se crea el modelo musical-interpretativo. Otros pianistas no dividen este proceso de trabajo por etapas, ya que la resolución de las tareas técnicas va unida a la de las tareas artísticas en la creación del modelo musical-interpretativo.

Aquellos pianistas que dividen su trabajo en varias etapas, a su vez se dividen en dos grupos, según su tipo de representación ideal del modelo musical en la primera etapa. Unos tocan toda la pieza, tratando de imaginar el modelo futuro a través de una sonoridad incompleta (no acabada). Otros leen el modelo musical en la partitura sin tocar al piano. Aquellos que tocan toda la pieza, se dividen a su vez en dos métodos de trabajo para la segunda etapa. En unos el método de automatización del movimiento se logra tocando muy lento. Otros tocan en un tempo cercano al original.

Mientras más cerradas (aisladas) sean las etapas de trabajo sobre las obras, el modelo musical final de la tercera etapa (la etapa sintética), se distinguirá del modelo surgido en la primera etapa.

La manera en cómo se crea el modelo inicial en el proceso de ejecución, nos lleva a un siguiente tipo de imagen creada, que es la representación ideal de la sonoridad

---

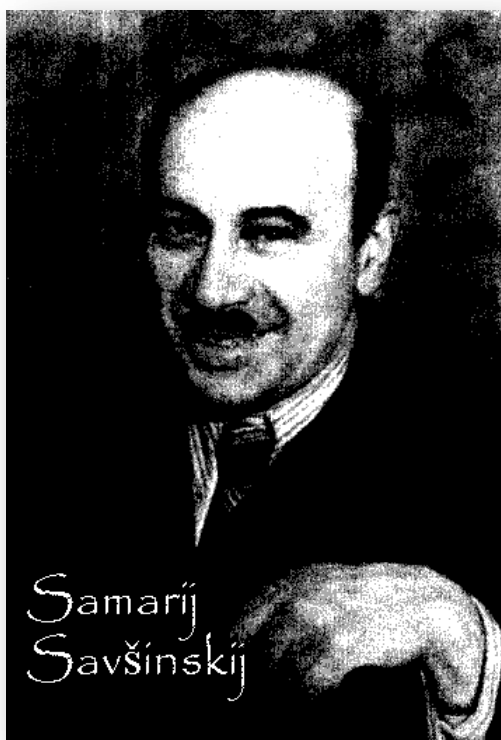
<sup>79</sup> VICINSKIJ, A.: *Process raboty pianista-ispolnitelja nad muzykal'nym proizvedeniem. Psichologičeskij analiz*. Moskva, Klassika-XXI, 2004.



en base a la percepción de la sonoridad incompleta (no acabada).

La imaginación del pianista-intérprete en el proceso de ejecución presupone un apoyo no sólo en la sonoridad, sino al mismo tiempo en la percepción táctil y motriz de la ejecución. Incluso en el caso de una imaginación “pura”, es decir, una ejecución mental, el modelo pianístico necesariamente contiene elementos de la sensación motriz. Este fenómeno se revela claramente en la tercera etapa.

Para aquellos pianistas que el proceso de trabajo no se divide en etapas, es característica una especial imaginación, que se incluye en el proceso total de la realización del modelo. La imaginación para ellos coincide con la comprensión de la obra en el proceso mismo de ejecución.



En la década de los años sesenta se publicaron cuatro importantes trabajos del pianista Samarij I. Savšinskij,<sup>80</sup> discípulo de Leonid Nikolaev en el conservatorio de St. Peterburg. S. Savšinskij fue profesor de varias generaciones de pianistas en el conservatorio de Leningrad. Entre sus discípulos se encuentran Lazar' Berman, Vitalij Berzon, Vitalij Margulis, Oleg Malov, Leonid Sintzev, Ada Schnitke, y Sof'ja Vakman,<sup>81</sup> entre otros.

<sup>80</sup> Samarij Il'ič Savšinskij (1891-1968) — pianista judío-ruso. Nace el 24 de julio/ 5 de agosto de 1891. Discípulo de Leonid Nikolaev en el conservatorio de St. Peterburg-Petrograd de 1911 a 1915. Profesor del conservatorio de Petrograd-Leningrad de 1921 hasta su muerte en 1968. Fue uno de los fundadores, y el primer director, de la Escuela Especial de Música (para niños dotados) del Conservatorio de Leningrad. Cfr. SCHNITKE, A.: «O moem učitele» en: SAVŠINSKIJ, S.: *Pianist i ego rabota*. Moskva, Klassika-XXI, 2002, pp. 237-239.

<sup>81</sup> Sof'ja Borisovna Vakman (1911-2000) — pianista rusa de origen judío. Nació en Uman', Ucrania. Estudió primeramente en el conservatorio de Kiev con el pianista Konstantin N. Michailov. En 1932 se graduó del conservatorio de Leningrad con S. Savšinskij, doctorándose en 1935. Fue

En 1950 S. Savšinskij escribe su primera obra, dedicada a la vida y obra de su maestro *Leonid Nikolaev. Pianista. Compositor. Pedagogo*.<sup>82</sup> Diez años más tarde publica una segunda obra sobre L. Nikolaev.<sup>83</sup>

En 1961 S. Savšinskij publica *El Pianista y su Trabajo*.<sup>84</sup> Obra capital para la teoría del pianismo soviético. Posteriormente publica tres obras más. En 1963 *El régimen y la higiene del pianista*.<sup>85</sup> En 1964 *El trabajo del pianista sobre las obras musicales*.<sup>86</sup> Y en 1968 *El trabajo del pianista sobre la técnica*.<sup>87</sup> En 1979 se publica póstumamente su artículo titulado: *Sobre el trabajo con niños musicalmente dotados*.<sup>88</sup>

*El Pianista y su Trabajo* es una obra estructurada en una introducción y doce capítulos, cada uno dedicado a un tema específico: *La vocación; La memoria; El oído; El sentido arquitectónico; El pensamiento polifónico; El artistismo; La mano del pianista; La postura; El instrumento; Algunas leyes de la motórica del pianista; El agrupamiento técnico; y por último, Los estados del desarrollo de la técnica*.

S. Savšinskij analiza en su obra los métodos de trabajo del pianista en base a sus facultades naturales, y el régimen e higiene del trabajo en la asimilación de las obras musicales. Parte de este análisis incluye a importantes premisas psicológicas y físicas propias de la naturaleza humana, necesarias para la formación del pianista.

---

profesora del conservatorio de Leningrad-St. Peterburg por más de sesenta años, impartiendo la clase de konzertmeister (acompañamiento) de 1936 hasta su muerte, acaecida el 11 de agosto de 2000 en St. Peterburg. En su juventud, Sofija Borisovna fue pianista acompañante del violoncellista Leopold Rostropovič (padre de Mstislav L. Rostropovič). Cfr. *Muzykal'naja Enciclopedia*, M., 1973; CHENTOVA, S.: *Rostropovič*. MP RIC «Kul't-inform-press» St. Peterburg, 1993, pp. 27-29; e información de familiares. La autora de estas líneas tuvo el honor de haber sido su discípula de 1985 a 1990 en el conservatorio de Leningrad, y a la cual está dedicada la presente tesis.

<sup>82</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. Leningrad-Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950.

<sup>83</sup> Ídem. *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerk žizni i tvorčeskoj dejatel'nosti*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1960.

<sup>84</sup> Ídem. *Pianist i ego rabota*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1961/ M., Klassika-XXI, 2002.

<sup>85</sup> Ídem. *Režim i gigiena pianista*. Leningrad, 1963.

<sup>86</sup> Ídem. *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem*. M. - L. Muzyka, 1964/ M., Klassika-XXI, 2004.

<sup>87</sup> Ídem. *Rabota pianista nad teknikoj*. Leningrad, Muzyka, 1968.

<sup>88</sup> Ídem. «O rabote s muzykal'no odarennymi det'mi» en: NATANSON, V., ed.: *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Vyp. 1. Moskva, Muzyka, 1979, pp. 37-43.

De igual manera se analiza las propiedades del instrumento, que antepone al pianista una serie de condiciones creativas. Se analiza también algunas propiedades de la factura pianística que se ha formado bajo la necesidad del hombre por expresar su ilimitada riqueza ideo-emocional, pero limitada por las posibilidades de la mano del pianista y las del instrumento. Por último, se ha dado atención al artistismo, y a las posibilidades de influir sobre el público.

Gran parte de las cuestiones analizadas en esta obra no son exclusivas del pianismo, ya que son importantes para cualquier músico-intérprete. En el prólogo de la obra, S. Savšinskij advierte:

«...mi libro no es una metódica del piano. En éste no hay recetas que den la posibilidad de dominar sin trabajo aquello, a lo que pianistas geniales se han dedicado toda su vida. [...] El libro no puede enseñar a tocar, pero enseña a observar detalladamente en la práctica, a introducirse en la esencia de las tareas, enseña a pensar. Este es un consejero, e incluso un maestro. Al leer el pensamiento de otros, nosotros mismos aprendemos a pensar!»<sup>89</sup>

La obra contiene muchas citas de grandes músicos, artistas y científicos. En todas estas citas se subraya la fuente común entre las distintas artes y la ciencia, que para S. Savšinskij representa, el reflejo de la vida.

En las tres primeras décadas de la revolución, el pianista Grigorij M. Kogan<sup>90</sup> escribió una gran cantidad de artículos (dos ya antes mencionados) dedicados a la crítica, la historia, y la teoría del pianismo. En el periodo de la posguerra, G. Kogan escribe sus más importantes obras sobre la teoría del pianismo, que representan la suma de su pensamiento sobre la maestría y el arte pianístico. En la

---

<sup>89</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Pianist i ego rabota*. op. cit., p. 4.

<sup>90</sup> Grigorij Michajlovič Kogan (1901-1979) — pianista y musicólogo ruso. Discípulo de V. Puchal'skij en el conservatorio de Kiev, de donde se graduó en 1920. Posteriormente fue profesor y director del mismo hasta 1926. En los años treinta es ya profesor del conservatorio de Moscú, en donde dirige la primera cátedra de historia y teoría del pianismo. Se considera uno de los fundadores de la ciencia de la interpretación soviética. Publicó muchos artículos sobre la teoría e historia del pianismo, además de innumerables ediciones y reseñas de conciertos, libros y grabaciones. Cfr. ZUKKERMANN, V.: «Neskol'ko slov o G. M. Kogane i ego poslednej knige» en: KOGAN, G.: *Izbrannnye Stat'i*. Vypusk III. M., «Sovetskij Kompozitor» 1985, pp. 3- 6.



historia del arte de la interpretación y la pedagogía musical en la Unión Soviética, G. Kogan ocupó un lugar preponderante, siendo el creador de los primeros cursos especiales en el conservatorio de Moscú, sobre la historia y la teoría del pianismo.

En el periodo de la llamada revolución cultural (1928-1932), G. Kogan se sumó al frente “anti-formalista”, manifestándose en contra de las “posiciones erróneas” de la llamada corriente anatómo-fisiológica,

y las teorías “dogmáticas” de diversos metodistas (v. *supra*, citas 44-47). Paradójicamente, en la campaña disciplinaria anti-cosmopolita de la *Ždanovščina*, que inicia en 1948 inmediatamente después de la segunda guerra mundial, G. Kogan pierde su puesto de profesor del conservatorio de Moscú, debido a su entusiasmo por los teóricos del pianismo europeo. En esos años se refugió como profesor del conservatorio de Kazan, manteniendo su carrera profesional hasta su regreso a Moscú hacia el final de los años cincuenta.

En 1958 G. Kogan publica *En el umbral de la maestría*.<sup>91</sup> Tres años más tarde Kogan publica *Sobre la factura pianística*.<sup>92</sup> En 1963, *El trabajo del pianista*.<sup>93</sup> Y en 1964 publica una monografía del pianista *Ferruccio Busoni*.<sup>94</sup>

*En el umbral de la maestría* ocupa un lugar central en las investigaciones de G. Kogan sobre el pianismo. La obra se comenzó a escribir en 1937, y tras la guerra, esperó por más de diez años para su publicación hasta 1958, debido a su “confusión metodológica en la teoría del marxismo” señalada por la censura.

<sup>91</sup> KOGAN, G.: *U vrat masterstva* (psichologičeskie predposylki uspešnosti pianističeskoj raboty). M., Sovetskij kompozitor, 1958.

<sup>92</sup> Ídem. *O fortepiannoj fature (k voprosu o pianističnosti izloženiija)*. M., Sovetskij kompozitor, 1961.

<sup>93</sup> Ídem. *Rabota pianista*. M., 1963.

<sup>94</sup> Ídem. *Ferruccio Busoni*. M., «Muzyka» 1964.

Al igual que en la obra de Lev Barenboim (v. *supra*, cita 53), G. Kogan aplica los principios de K. Stanislavskij en su investigación sobre las premisas psicológicas en el trabajo del pianista. Desde su publicación, la obra se convirtió en un clásico del pianismo ruso, y forma parte de un tríptico con sus dos siguientes publicaciones: *Sobre la factura pianística*; y, *El trabajo del pianista*.

La obra se estructura en cuatro capítulos. El primer capítulo es un estado de la cuestión, en el que se plantea la pregunta: ¿hacia dónde debe dirigirse la atención del pianista durante su trabajo?

El segundo capítulo trata sobre la dirección de la atención hacia un objetivo, como la primera condición para el éxito del trabajo, así como la determinación correcta de los objetivos, y la importancia de la idea clara y exacta de cada uno de ellos. También trata sobre la educación de las capacidades hacia la representación mental; la memoria como reserva imaginativa; y la exactitud y agudeza de la percepción como fundamento de la memoria. Finalmente, el saber escuchar como fundamento de la maestría pianística.

El tercer capítulo se titula: *La concentración*, considerada la segunda condición para el trabajo exitoso. El capítulo analiza la concentración y la distribución de la atención en el régimen de trabajo del pianista. ¿Cuántas horas al día debe trabajar el pianista? La concentración y el problema del nerviosismo en la escena; las causas del nerviosismo y su solución; el nerviosismo “en la imaginación” y fuera de ésta.

El último capítulo se titula: *El deseo*, la tercera condición para el trabajo exitoso. En éste se analizan los diferentes grados del deseo y el significado de la pasión. La pasión en las aspiraciones hacia un objetivo y la “incapacidad profesional”. El “enamoramiento” en lo estudiado y el problema de la memoria. La educación del saber querer y el papel del trabajo.

El mérito de esta obra no se encuentra en meras cuestiones pianísticas, sino en su tratamiento de conceptos más generales sobre la vida del arte, y sus premisas

psicológicas, en donde el autor subraya los más importantes eslabones de este proceso único: la visión clara del objetivo; la concentración de la atención sobre éste; y la insistente voluntad hacia el logro de este objetivo.



Otro importante teórico del pianismo en la Unión Soviética, fue el pianista Lev Aronovič Barenboim (1906-1985), discípulo de Félix Blumenfeld en el conservatorio de Moscú. A lo largo de medio siglo, L. Barenboim escribió una cantidad significativa de trabajos sobre el arte pianístico.

Su primera obra la publicó en 1937, bajo el título: *Pedagogía pianística*.<sup>95</sup> Tres años más tarde defiende en el conservatorio de Moscú su tesis doctoral, *Algunas cuestiones sobre la enseñanza del músico-intérprete y el sistema de Stanislavskij*, ya antes citada (v. *supra*, n. 53). En la posguerra L. Barenboim escribe una serie de artículos y conferencias sobre la teoría del pianismo, que fueron publicados en la revista *Sovetskaja Muzyka*, y reeditados en varias colecciones de artículos (v. bibliografía). Publicó varias monografías. La primera sobre *Anton Grigor'evič Rubinstein*,<sup>96</sup> editada en dos tomos. En 1979 coedita con N. Fishman una colección de artículos sobre Leonid Nikolaev, titulada: *L. V. Nikolaev. Recuerdos de sus contemporáneos*.<sup>97</sup> En 1982 publica un libro sobre la vida y obra de *Nikolaj Grigor'evič Rubinstein*.<sup>98</sup> Finalmente, en 1986 se publica póstumamente una monografía del pianista *Emil' Gilel's. Retrato creativo*.<sup>99</sup>

<sup>95</sup> BARENBOIM, L.: *Fortepiannaja pedagogika*. M., 1937.

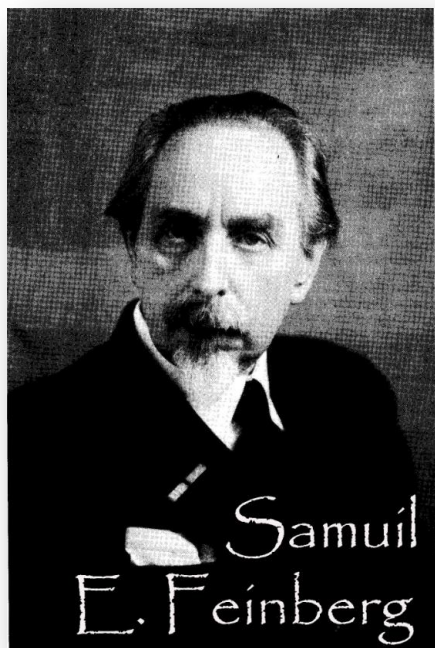
<sup>96</sup> Ídem. *Anton Grigor'evič Rubinstein*. 2 t. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, t. I, 1957; t. II, 1962.

<sup>97</sup> Ídem. / Fischman, N., eds.: *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979.

<sup>98</sup> Ídem. *Nikolaj Grigor'evič Rubinstein. Istorija žizni i dejatel'nosti*. M., Muzyka, 1982.

<sup>99</sup> Ídem. *Emil' Gilel's. Tvorčeskij portret*. M., Muzyka, 1986.

Al igual que su colega G. Kogan en el conservatorio de Moscú, Lev Barenboim crea en 1965 en el conservatorio de Leningrad la cátedra de historia y teoría del pianismo. También fue profesor de metódica de la enseñanza del piano y práctica pedagógica, en el conservatorio.



Samuil Evgen'evič Feinberg es otro de los grandes pianistas-pedagogos que hicieron posible el gran éxito del pianismo ruso en la primera mitad del siglo XX.

Siendo uno de los primeros discípulos de A. Goldenweiser en el conservatorio de Moscú, S. Feinberg<sup>100</sup> también es considerado como una de las figuras centrales en la transición del pianismo ruso al soviético. Fue catedrático del conservatorio de Moscú por cuarenta años. Su primer escrito sobre el arte pianístico data de 1923, titulado: *Sobre el*

*estilo pianístico de S. Prokof'ev*.<sup>101</sup> Parte de sus artículos (más de una treintena) están dedicados a la crítica y reseña de conciertos y concursos pianísticos, así como a la interpretación de la obra para piano de L. Beethoven. Sobre la teoría del pianismo escribió también varios artículos: *Sobre algunas cuestiones del desarrollo de la maestría*

<sup>100</sup> Samuil Evgen'evič Feinberg (1890-1962) — compositor, pianista y pedagogo. Nace el 14/ 26 de mayo de 1890 en Odessa. En 1905 ingresa al conservatorio de Moscú en donde estudia piano con Aleksandr B. Goldenweiser, y composición con N. S. Žiljaev, discípulo de S. Taneev. En la primera guerra mundial es enviado al frente por un año. A su regreso inicia su carrera como compositor, fundamentalmente con obras para piano. En 1922 es invitado a la cátedra de piano del conservatorio de Moscú, e inicia su carrera como concertista, tocando la obra de Skrjabin y Prokof'ev en Rusia y Europa. En 1925 se estrena su sexta sonata para piano en el festival de música contemporánea de Venecia. Durante la segunda guerra mundial continuó tocando en muchas ciudades de la Unión Soviética. Su obra musical consiste de más de cincuenta composiciones básicamente para piano, voz, ensamble de cámara, y tres conciertos para piano y orquesta. Muere el 22 de octubre de 1962. Cfr. NATANSON, V.: «S. E. Feinberg (1890-1962)» en: FEINBERG, S.: *Pianism kak iskusstvo*. M., Klassika-XXI, 2003.

<sup>101</sup> FEINBERG, S.: «O fortepiannom stile S. Prokof'eva» *K novym beregam*, № 1, 1923.

*del pianista;*<sup>102</sup> *El intérprete y la obra;*<sup>103</sup> *El estilo de la interpretación;*<sup>104</sup> *El artistismo y la maestría son inseparables;*<sup>105</sup> *Sobre el contenido de la música;*<sup>106</sup> y, *Anotaciones del pianista.*<sup>107</sup>

En 1955 Samuil Feinberg inicia su obra capital sobre la teoría del pianismo, en la que trató de abarcar las cuestiones más importantes del arte de la interpretación al piano. La obra quedó inconclusa. Después de su muerte, su hermano L. Feinberg terminó la obra según el plan establecido por Samuil Feinberg, y la publica en 1969 bajo el título: *El pianismo como arte.*<sup>108</sup>

La obra está estructurada en seis grandes partes, cada una dedicada a un tema específico. En la primera parte, titulada: *El compositor y el intérprete*, S. Feinberg analiza mediante la analogía con el arte plástico, el significado artístico y el proceso activo y creativo de la interpretación musical.

«Mientras más perfecta, terminada y brillante sea la ejecución del artista, más se revelará en un primer plano su voluntad creativa. Él no es el “ejecutor” de una voluntad ajena, sino la voluntad del compositor deberá ser la voluntad propia del intérprete, fundirse con los rasgos individuales de su talento, con sus aspiraciones artísticas propias.»<sup>109</sup>

En esta interrelación entre el compositor y el intérprete, S. Feinberg analiza una serie de importantes cuestiones en la práctica del arte interpretativo, como la libertad del intérprete en la transcripción y los límites de su individualidad, o la importancia de las indicaciones del autor. Otro aspecto importante, es lo que Feinberg llama *La doble vida de la idea* (imagen, o modelo) *musical*. Esta doble vida de la idea musical se revela en nuestra imaginación y en la sonoridad real.

<sup>102</sup> Ídem. «O nekotorych voprosach razvitija masterstva pianista» *Sovetskij muzykant*, 24 aprilja, 1953.

<sup>103</sup> Ídem. «Ispolnitel' i proizvedenie» *Sovetskaja Muzyka*, № 9, 1960.

<sup>104</sup> Ídem. «Stil' ispolnenija» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1961.

<sup>105</sup> Ídem. «Artistizm i masterstvo nerazdelimy» *Sov. muzykant*, 26 sentjabrja, 1962/ *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1963.

<sup>106</sup> Ídem. «O soderžanii muzyki» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1967.

<sup>107</sup> Ídem. «Zametki pianista» *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1967.

<sup>108</sup> FEINBERG, S.: *Pianizm kak iskusstvo*. M., Muzyka, 1969/ Moskva, Klassika-XXI, 2003.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 22.



La primera se encuentra en aquella parte del intelecto que dirige la representación musical y la imaginación sonora. «Esta es una zona especial de la conciencia en donde la música puede vivir a priori, aún antes de la experiencia sonora y la ejecución sonora real.»<sup>110</sup> Esta imaginación sonora en el oído interno, permite al compositor fijar la obra musical en la partitura durante el proceso creativo. Al terminar la partitura, el compositor sabe que la música por él creada existe potencialmente como un determinado dato artístico, muy distinto del proceso creativo en el arte plástico, como un cuadro o una escultura. Al subordinarse a estas mismas propiedades de la imaginación sonora, el intérprete restablece la obra musical. «La propiedad de la idea musical es ser escuchada, y el rasgo fundamental de este arte se puede considerar a la vida plena de lo imaginado.»<sup>111</sup>

Otra interrelación que señala S. Feinberg entre el compositor e intérprete, se revela en las características de ejecución de los diversos artistas, es decir, en los tipos de interpretación. Estas características las divide en dos tipos. Primero aquellos intérpretes que con mayor o menor fuerza simpatizan con las aspiraciones creativas del escucha. Otros con extrema exactitud dibujan la imagen musical de la obra no dejando al escucha ninguna duda de su construcción y significado. S. Feinberg afirma que en la misma obra se encuentra el cálculo para uno u otro tipo de interpretación. «El mismo autor delimita la interpretación con el estilo de la obra, ya sea estrictamente subrayada, o de manera ensoñadoramente oscilante.»<sup>112</sup>

Finalmente, en esta interrelación entre el compositor y el intérprete, S. Feinberg nos habla de la libertad creativa del intérprete. Esta libertad creativa del pianista se encuentra en la maduración de la idea musical en el oído interno. Lo leído en la partitura deberá convertirse en sonido del instrumento. Cada nota debe ser primero escuchada en la imaginación del pianista y después ejecutada, surgiendo así el acto creativo, que transforma el mundo de las representaciones sonoras en

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 45.

sonoridades reales.

«La música vive antes y después de su sonoridad concreta en una formación ininterrumpida. La memoria musical relaciona la sonoridad anterior con su desarrollo posterior, reafirmando el futuro con el pasado y creando la imagen total de la forma musical.»<sup>113</sup>

En la segunda parte, S. Feinberg nos habla del estilo. Sobre los cambios de estilo en la interpretación de Beethoven, Chopin y Skrjabin. Sobre los elementos concretos y abstractos en la música. Sobre Weber, Schumann, y Sergej Prokof'ev. Sobre la búsqueda de estilos; la tradición y la costumbre; el virtuosismo; y finalmente, sobre el estilo del pianismo soviético.

La tercera parte de la obra se dedica al sonido: a lo específico en la sonoridad del piano, su producción y el gesto; el control sobre el sonido y la economía de movimientos; el movimiento del pianista y las arcadas en los instrumentos de arco; y sobre la expresividad melódica y las maneras de lograrlo en el piano.

La cuarta parte es sobre la técnica: primero sobre los señalamientos técnicos generales; posteriormente sobre la lucha con los hábitos de inhibición; el agrupamiento y los eslabones; la postura al tocar y las digitaciones; y finalmente, el trabajo sobre las obras, el entrenamiento y los ejercicios.

La quinta parte trata sobre el pedal: los objetivos y métodos; la terminología; el pedal del pie y el pedal en el teclado; y finalmente, el pedal vocal.

La última parte de la obra trata sobre el ritmo y la métrica. Ésta está dividida a su vez en tres secciones. La primera sección trata sobre la notación y el ritmo vivo: el ritmo colectivo-coral e individual; la forma del concierto de piano; la libertad interpretativa; los límites permitidos en las desviaciones rítmicas; las leyes de la libre interpretación; la dependencia del ritmo de la métrica; los principios para mantener el tiempo; y, las intenciones de las desviaciones rítmicas. La segunda

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 48.

sección trata sobre el tiempo musical y el discursivo: las tendencias espaciales y temporales en la música; el tema y el leitmotif; el equilibrio de las pulsaciones métricas; y, las representaciones métricas aparentes. La última sección trata sobre los fundamentos del ritmo poético y musical: los tiempos fuertes y débiles del compás; la relación de la música y la poesía; los elementos contrarios en la música y la poesía; la eufonía y la música en la poesía; y, la importancia de los elementos de la poesía en el pianismo.

Al igual que Samuil Feinberg, Ariadna V. Birmak es otra de las figuras pertenecientes a la vieja generación de pianistas soviéticos, que publicaron su principal obra sobre el pianismo hasta la segunda mitad del siglo XX. A. Birmak fue discípula de Anna N. Esipova en el conservatorio de Petrograd (St. Peterburg), del cual se graduó en 1921. Posteriormente estudió de 1926-27 con Artur Schnabel y Leonid Kreutzer (v. *supra*, cap. III, cita 1) en Berlín. A. Birmak fue profesora del conservatorio de Petrograd-Leningrad de 1921 a 1947, año en que fue comisionada al conservatorio de Taškent (capital de Uzbekistán). En 1958 regresa a Leningrad, en donde inicia su investigación sobre la metodología de la enseñanza del piano.

Como resultado de sus investigaciones y su larga experiencia pedagógica, A. Birmak publica en 1973, *Sobre la técnica artística del pianista. Ensayo de análisis psicofisiológico y métodos de trabajo*,<sup>114</sup> dedicada a la memoria de H. Neuhaus. La obra se estructura en cuatro capítulos. En la introducción, A. Birmak señala la diferencia entre una técnica mecánica y artística.

«Ante todo es necesario aclarar sobre cual técnica pianística vamos a hablar a continuación. [...] El trabajo del pianista será mucho más intenso y exitoso si éste se basa en un material que lo estimule emocionalmente y entusiasme su imaginación creativa.»<sup>115</sup>

En el primer capítulo, A. Birmak nos habla *Sobre la libertad del aparato pianístico*, y

---

<sup>114</sup> BIRMAK, A.: *O chudožestvennoj technike pianista*. Moskva, Muzyka, 1973.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 7.

su realización práctica en el trabajo pedagógico y en la interpretación, como la base del desarrollo de la técnica. En su exposición, A. Birmak realiza una sinopsis histórica de la búsqueda de esta libertad en los tratados pianísticos, y subraya la concepción de esta libertad como algo aislado por la mayoría de los teóricos. No obstante, en la enseñanza de la técnica pianística en las últimas décadas, esta libertad se ha caracterizado en los siguientes términos:

«La liberación en los movimientos del pianista no se concibe como algo parcial, aislado, sino como una organizada coordinación de las correspondientes funciones nervio-musculares del organismo. En esto consiste la libertad organizada y coordinada del músico-intérprete. Tal libertad, que está condicionada por el cambio de carga y descarga, de tensión y distensión en el aparato pianístico, no sólo se percibe por el mismo intérprete, sino se revela también exteriormente en sus movimientos.»<sup>116</sup>

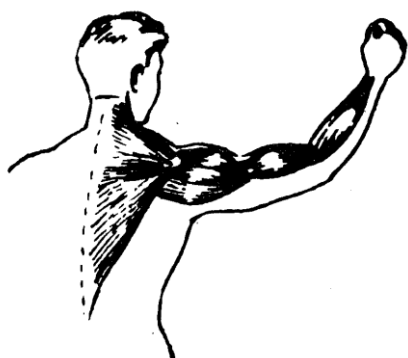
En el segundo capítulo, que trata sobre los *Fundamentos psico-fisiológicos de la técnica artística del pianista*, A. Birmak afirma que en el arte interpretativo todos los procesos psíquicos del intérprete toman parte activa en una unidad inseparable. La ciencia observa a estos procesos como campos independientes de investigación, diferenciándolos de la siguiente manera: sensación, percepción, representación mental (apercepción), emoción, imaginación, pensamiento, memoria, atención, y voluntad. Estos procesos actúan no sólo en la interpretación, sino también en la elaboración de la técnica artística, y la ciencia los determina como una actividad superior central, basada en el inter-condicionamiento de todos los sistemas del organismo.

En el tercer capítulo, que trata *Sobre la estructura y funciones del aparato pianístico*, A. Birmak señala sobre la diferencia entre tener más o menos claro las tareas a realizar en el estudio de las obras, y encontrar el camino correcto y racional para su realización en la práctica. Cada pianista tiene sus maneras de trabajo, y seleccionar las tareas más racionales en el plano técnico y artístico es muy difícil. A

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

menudo el pianista, tras largas búsquedas de prueba y error, llega a lo mismo a que han llegado otros hace mucho tiempo. Es por eso la importancia de saber de qué manera sucede la formación de las habilidades técnicas y el perfeccionamiento del aparato pianístico, que elabora la rapidez del movimiento, la flexibilidad, la fuerza, y la resistencia. Para esto, es necesario ante todo tener una idea de la estructura física y la biomecánica, y sobre las posibilidades de su mayor efectividad. El capítulo lo divide en cuatro partes. Primeramente A. Birmak realiza una descripción de la constitución ósea y muscular de los brazos, y su función práctica en la ejecución al piano. Posteriormente hace un análisis de las formas de movimiento básicas y colaterales. Continúa con el camino de la representación mental hacia la formación de los hábitos. Después trata sobre el papel del estereotipo motriz y dinámico. Le sigue sobre las cualidades motrices del aparato interpretativo. Y por último, sobre los tipos de sistemas nerviosos.



En su análisis de las formas de movimiento básicas y colaterales, A. Birmak señala que cada cambio de movimiento en cualquier parte del cuerpo, provoca una reacción en otras partes del mismo, alejadas o cercanas. Esta reacción de movimiento se llama colateral, a diferencia del movimiento principal o básico. La interrelación de los movimientos principales y colaterales se condiciona por la actividad de aquellos organismos que toman parte en dado movimiento.

«Por eso es necesario ver al aparato pianístico como una única cadena motriz cinemática de eslabones relacionados mutuamente [...] El grado de movilidad de la cadena de eslabones se determina por el grado de libertad biomecánica.»<sup>117</sup>

En la interpretación musical el carácter del movimiento debe ser libre, cómodo, económico, y lo más importante, provocado por la necesidad artística.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 59.

El cuarto y último capítulo trata *Sobre el método de educación de la técnica artística*. Éste se divide a su vez en nueve puntos: *Sobre las relaciones de los fundamentos científicos con el método del trabajo práctico*; *Sobre la expresividad colorística del sonido en la técnica*; *Los tipos de técnica pianística*; *Los ataques (arcadas)*; *Sobre las digitaciones*; *Sobre el entrenamiento técnico*; *Los errores en el entrenamiento técnico*; *Tres etapas de asimilación de la obra musical*; y finalmente, *Las condiciones que garantizan la efectividad del trabajo del pianista*.

Como hemos visto anteriormente, la teoría del pianismo soviético de la posguerra alcanzó un desarrollo considerable. Esto debido por un lado, al impulso que tuvieron las investigaciones en el ámbito de las ciencias aplicadas al pianismo después de la revolución, y por el otro, al trabajo de los pianistas-pedagogos en los conservatorios de Leningrad, Moscú y Kiev, así como a la creación de las primeras cátedras de historia y teoría del pianismo en estos mismo conservatorios.

Para la segunda mitad del siglo xx, el pianismo ruso-soviético ya había alcanzado su consolidación y el reconocimiento internacional, a través de la pléyade de grandes pianistas que conquistaron al público de todo el mundo.

En 1958 se publica la obra capital de Heinrich Neuhaus, titulada: *Sobre el arte de la ejecución pianística. Anotaciones del maestro*.<sup>118</sup> Esta es la obra del pianismo soviético que ha tenido un gran reconocimiento y una mayor difusión internacional, debido a sus reediciones y traducciones al alemán, inglés y castellano. En 1987 esta obra se publica en España, traducida por Guillermo González bajo el título: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*.<sup>119</sup> Sobre esta obra en particular, y sobre la vida y la práctica pedagógica de H. Neuhaus, expondremos detalladamente en la segunda parte de esta investigación, en el marco del estudio comparativo de las dos escuelas soviéticas de piano más representativas.

---

<sup>118</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. (Véase *supra*, Introducción, n. 2.)

<sup>119</sup> *Ídem*. *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*. Trad. cast. Guillermo González. Madrid, Real Musical, 1987.

En las tres últimas décadas del pianismo soviético se han publicado varios trabajos destinados a la metódica de la enseñanza del piano. Como conclusión a este capítulo, citaremos tan sólo las obras más importantes.

En 1964 la pianista Tamara L. Berkman, discípula de Leonid Nikolaev, publica: *La enseñanza individual de la música*,<sup>120</sup> dedicada al desarrollo musical y estético de los alumnos en el proceso de la enseñanza del piano. Trece años más tarde, publica una segunda obra titulada: *Metódica de la enseñanza del piano*,<sup>121</sup> siendo un manual para estudiantes de piano dedicados a la carrera músico-pedagógica.

En 1971, el pianista y musicólogo Aleksandr Alekseev, discípulo de G. Kogan en la cátedra de historia y teoría del pianismo del conservatorio de Moscú, publicó su *Metódica de la enseñanza del piano*.<sup>122</sup> La obra fue publicada por el Ministerio de Cultura de la Unión Soviética, en calidad de manual de consulta para maestros de colegios e instituciones musicales.

Finalmente, en 1984 el pianista G. Cypin publicó un manual, titulado: *La enseñanza del piano*.<sup>123</sup> La obra es una guía que resume la teoría y práctica pedagógica del piano, destinada a los estudiantes de pedagogía musical. El manual se estructura en siete capítulos: *El piano y su papel en la práctica pedagógica; Del pasado en la pedagógica del clave y el fortepiano; El oído musical y su desarrollo en el proceso de enseñanza del piano; El sentido del ritmo musical y su educación en el alumno; La memoria musical; El desarrollo de las habilidades motrices (técnicas) en los alumnos de piano; El pensamiento musical: su esencia, estructura, y sus fundamentos didácticos de formación y desarrollo.*

El manual se fundamenta sobre la concepción de la “enseñanza en desarrollo”. Según su autor, para la aplicación y medios de enseñanza en un sistema de

---

<sup>120</sup> BERKMAN, T.: *Individual'noe abučenie muzyke*. M., Izd. Prosveščenie, 1964.

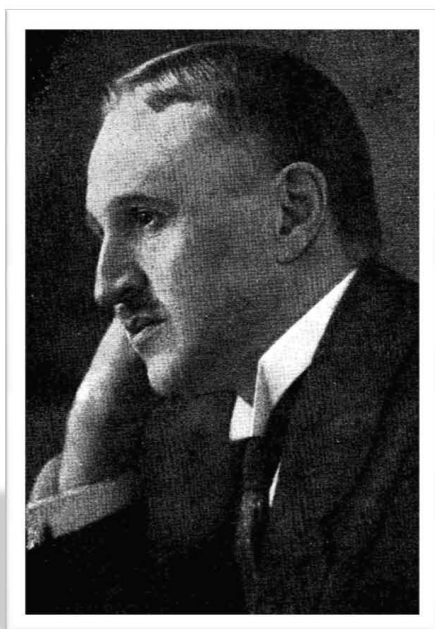
<sup>121</sup> BERKMAN, T.: *Metodika obučenija igre na fortepiano*. Moskva «Prosveščenie» 1977.

<sup>122</sup> ALEKSEEV, A.: *Metodika obučenija igre na fortepiano*. M., Muzyka, 1971.

<sup>123</sup> CYPIN, G.: *Obučenie igre na fortepiano*. Moskva, Prosveščenie, 1984.

educación musical masivo, es necesario su carácter universal y su estructura sintética. Esto es, que todos los medios y métodos relacionados con el dominio técnico pianístico, vayan paralelamente con el desarrollo musical en general del alumno.

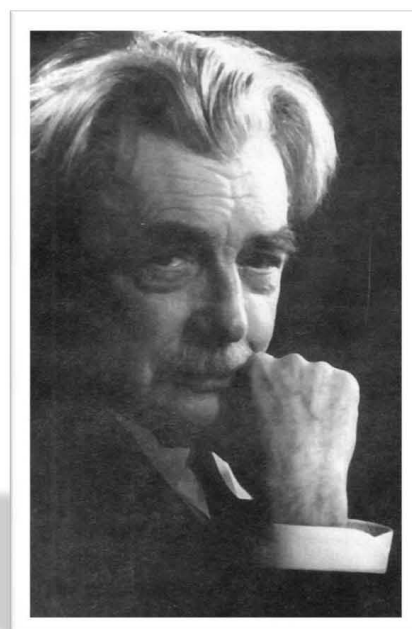


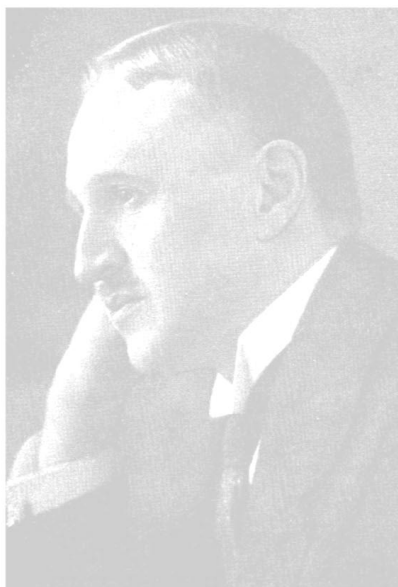


Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leonid V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)

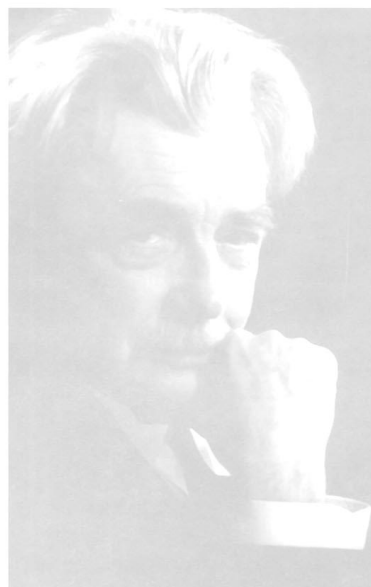




Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CAPÍTULO VI

### LEONID VLADIMIROVIČ NIKOLAEV

#### BIOGRAFÍA

De 1878 a 1909. Kiev-Moscú.

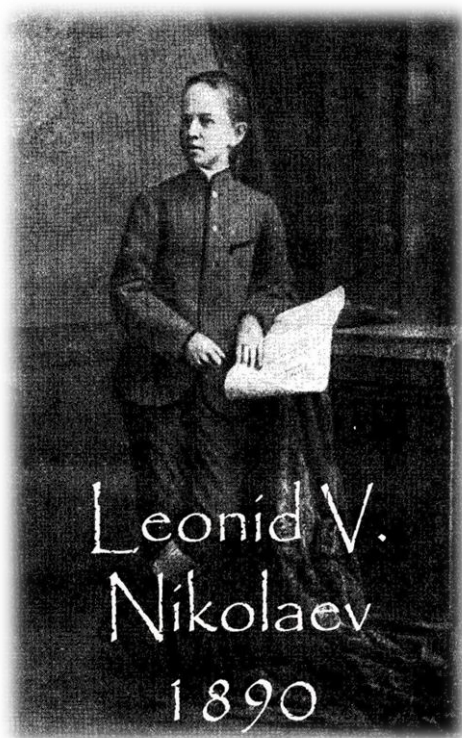
Leonid Vladimirovič Nikolaev nació el 1/13 de Agosto de 1878 en Kiev, Ucrania. Su padre, Vladimir Nikolaevič Nikolaev, fue un sobresaliente arquitecto de origen noble, quien ocupó el cargo de director de la Sociedad Imperial Musical Rusa (IRMO) en Kiev. Su madre, María Konstantinovna Nikolaeva (Maksina de soltera), era una mujer sencilla del campo.



Gracias al cargo de su padre en la IRMO, Leonid Vladimirovič Nikolaev creció en un rico ambiente musical. Sus extraordinarias facultades para la música se habían revelado a muy temprana edad, y para su educación musical, su padre procuró brindarle los mejores maestros de Kiev en ese entonces. Leonid V. Nikolaev estudió en el colegio de música piano y composición. El piano con Vladimir V. Puchal'skij, discípulo de Teodor Leszetycki,<sup>1</sup> y la composición con Evgenij A.

Ryb, discípulo de N. A. Rimskij-Korsakov. Ambos maestros graduados del Conservatorio de St. Peterburg.

<sup>1</sup> v. *supra*, cap. II, Teodor Leszetycki en Rusia, y su Escuela Pianística, nn. 41-44.



En 1891, cuando Leonid Nikolaev contaba con trece años de edad, sus maestros lo presentaron ante el célebre pianista Anton Grigor'evič Rubinstein, director del conservatorio de St. Peterburg, y el compositor Pëtr I. Čajkovskij, aprovechando su visita a Kiev. El joven Leonid interpretó al piano sus propias composiciones.

Para Anton Rubinstein, L. Nikolaev interpretó sus *Variaciones* para piano solo, y Pëtr I. Čajkovskij escuchó la versión al piano de su ópera basada en la obra homónima de Lord

Byron, *Manfred*. Ambos músicos le pronosticaron un gran futuro.

En 1897 L. V. Nikolaev se gradúa con medalla de oro del liceo y del colegio de música. Ese mismo año se traslada a Moscú para continuar con sus estudios, en donde cursa simultáneamente la carrera de composición y piano en el Conservatorio de Moscú, y la carrera de jurisprudencia en la Universidad.

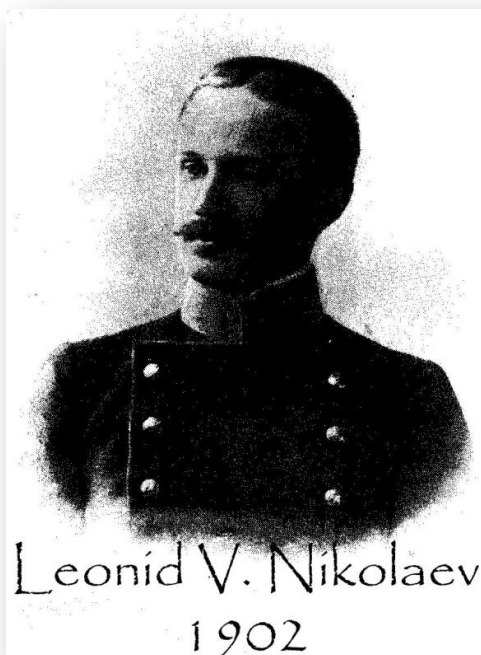


En sus primeros años de estudio en el conservatorio de Moscú, Leonid Nikolaev consideraba la composición como una prioridad de su carrera artística. Estudió composición con el compositor Sergej Ivanovič Taneev, discípulo de Pëtr I. Čajkovskij.

Pero la oportunidad de estudiar el piano con Vasilij Il'ič Safonov,<sup>2</sup> inevitablemente marcó su futuro como pianista y pedagogo. En 1900 L. Nikolaev se gradúa como

<sup>2</sup> v. *supra*, cap. II. Vasilij Il'ič Safonov y su Nueva Fórmula.

pianista, y dos años más tarde como compositor, estudiando los últimos cursos con el compositor M. M. Ippolitov-Ivanov. En 1902 recibe la medalla de oro por las notas más altas en sus exámenes de graduación en ambas especialidades. Al año siguiente concluye sus estudios jurídicos como estudiante externo de la Universidad de Kiev.



A partir de 1903, L. Nikolaev inicia su actividad profesional, impartiendo clases de música en el Instituto Aleksandrovskij. Un año más tarde es invitado a impartir clases en el colegio de arte musical dramático de la Sociedad Filarmónica de Moscú, segunda institución en importancia para la educación musical superior, después del conservatorio.

En sus años de estancia en Moscú (hasta 1909), L. Nikolaev participó activamente en el *Círculo de los Amantes de la Música de*

*Kerzin*,<sup>3</sup> en donde se presentó como solista y pianista acompañante, además de presentar sus propias obras para voz y piano en la interpretación de excelentes cantantes, como Leonid V. Sobinov<sup>4</sup>, y Marija A. Dejša-Sionickaja.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Kerzinskij kružok ljubitelej muzyki*, también conocido como *Kružok ljubitelej russskoj muzyki* [El círculo de los amantes de la música rusa]. El círculo fue fundado en el 1896 con el propósito de promocionar nuevas obras de compositores de Moscú y Sankt-Peterburg. Iniciando en un pequeño departamento, el *Círculo* termina rentando las principales salas de Moscú, a causa de la gran demanda de boletos para sus conciertos. Además de L. Nikolaev, uno de los participantes más activos del grupo era el compositor Sergej Rachmaninov. Cfr. SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. Leningrad—Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950, p. 31.

<sup>4</sup> Leonid Vital'evič Sobinov (1872-1934) — tenor, cantante del teatro Bol'šoj de Moscú entre 1897 y 1933. Intérprete de las obras de Nikolaev. Cfr. BARENBOIM, L. / Fishman, N., eds. *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979, p. 314

<sup>5</sup> Marija Adrianovna Dejša-Sionickaja (1859-1932) — soprano. Artista del teatro imperial Mariinskij (1881-1891) de St. Peterburg, y del teatro Bol'šoj (1891-1908) en Moscú. Profesora del Conservatorio de Moscú (1921-1932). Cfr. BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev. op. cit.*, p. 299.

De 1897 a 1909, L. Nikolaev escribe en Moscú catorce obras musicales. Entre éstas se destacan como las más afortunadas piezas de su obra en ese periodo: la *Sonata* para violín y piano en g-moll, op. 11; y la *Suite* para dos pianos en h-moll, op. 13.<sup>6</sup>

Durante sus estudios en el conservatorio de Moscú, Leonid Nikolaev también había asistido a las clases de dirección orquestal de Vasilij Safonov. El 15 de Enero de 1906 pudo probar sus fuerzas, dirigiendo en el Teatro Bol'shoj de Moscú la ópera *Rigoletto* de G. Verdi. Ese fue su debut y su única aparición como director de orquesta.



En el periodo de 1904-06, Sergej Rachmaninov había dirigido la orquesta del Teatro Bol'shoj. Su relación con Nikolaev comienza a partir del concierto del 28 de octubre de 1904 en la RMO, en donde Nikolaev se había presentado como compositor e intérprete de su *Sonata* para violín y piano en sol menor, acompañando al violinista I. V. Gržimali. De las cartas dirigidas a sus padres, sabemos que gracias a la iniciativa de Sergej Rachmaninov, Leonid Nikolaev

obtuvo el puesto de pianista acompañante en el Teatro Bol'shoj de Moscú.<sup>7</sup>

Dos años más tarde, y también por iniciativa de S. Rachmaninov, L. Nikolaev tuvo

<sup>6</sup> La *Suite* para dos pianos fue interpretada por el famoso dúo francés Alfred Cortot — Nadia Boulanger. La *Sonata* formaba parte del repertorio de muchos violinistas reconocidos. Entre ellos B. Sibor, M. Erdenko, E. Cimbalist, M. Poljakin, J. Thibaud, H. Marteau, B. Huberman. Cfr. ŠVARC, I.: «Neskol'ko sobytij i faktov» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 124; SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist*. op. cit., pp. 42, 45.

<sup>7</sup> Sobre la propuesta de S. Rachmaninov, L. Nikolaev escribe a sus padres a finales de Noviembre (s. d.) de 1904, explicando que Rachmaninov trataba de convencerle, prometiéndole su completa protección. Cfr. RENZIN, V.: «Iz pisem L. V. Nikolaeva. № № 9,10.» en: BARENBOIM, L. ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., pp. 194-195.





la oportunidad de dirigir *Rigoletto*, substituyendo a Rachmaninov. Años después, el pianista Aleksandr B. Goldenweiser, profesor del conservatorio de Moscú, lamentará el que Leonid Nikolaev no siguiera la carrera de dirección orquestal.

Sin embargo, esta experiencia le sirvió sin duda para su principal actividad en el futuro — la pedagogía pianística.

El 30 de julio de 1909, L. Nikolaev recibe una carta del director del Conservatorio de St. Peterburg, Aleksandr K. Glazunov, con el ofrecimiento de un puesto como profesor de piano del conservatorio. L. Nikolaev y A. Glazunov se conocieron en 1908 en Kiev. En una de las cartas dirigidas al matrimonio *Kerzin*, Nikolaev escribe: «Estuvo aquí Glazunov. Nos conocimos y le toqué la Suite. Me dijo tantas cosas halagadoras, que me incomoda repetírselas.»<sup>8</sup>

Citamos un fragmento de la carta de Glazunov:

*¡Muy estimado Leonid Vladimirovič!*

*Apreciándolo a Usted como a un talentoso músico y excelente pianista, me gustaría mucho incorporarlo a nuestro Conservatorio de S[ankt] Peterburg. Como la invitación de nuevos pedagogos por el reglamento depende del Consejo Artístico, no puedo invitarlo nada más de mi parte, pero me atrevo a pensar que el Consejo lo tomará con interés. Me gustaría mucho saber cual es en principio Su posición hacia la actividad pedagógica, y si estaría de acuerdo en aceptar la dirección de una clase de piano, principalmente del grado superior. [...]*<sup>9</sup>

<sup>8</sup> RENZIN, V.: «Iz pisem L. V. Nikolaeva. № 16. M. S. i A. M. Kerzinym. Kiev, 23 de nojabrja 1908 g.» en: BARENBOIM, L. ed.: *L. V. Nikolaev. op. cit.*, p.199.

<sup>9</sup> GLAZUNOV, A. K.: *Pis'ma, stat'i i vospominanija. Selección.* Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1958, pp. 343-344.

Leonid Nikolaev acepta inmediatamente el ofrecimiento. Mes y medio después, en la junta del Consejo Artístico del Conservatorio de St. Peterburg, que tuvo lugar el día 12 del Septiembre de 1909, los miembros del Consejo dieron la mayoría de sus votos al reconocido pianista austriaco G. Galston<sup>10</sup> (32 votos), y 28 votos a Leonid Nikolaev, confiados en la recomendación de A. Glazunov.

En la convocatoria participaron también el pianista A. Ziloti,<sup>11</sup> quien obtuvo 16 votos, y el pianista V. Sapel'nikov,<sup>12</sup> con sólo 8 votos. G. Galston es contratado como profesor catedrático, y L. Nikolaev en calidad de profesor titular.<sup>13</sup>

### El Conservatorio de St. Peterburg-Petrograd-Leningrad 1909-1942.



En 1909 L. Nikolaev inicia su actividad pedagógica en el conservatorio de St. Peterburg. Al poco tiempo de haber iniciado sus clases en el conservatorio, A. Glazunov escribe una carta a Sergej Taneev en Moscú, quién en su momento también lo había

recomendado como maestro al conservatorio de St. Peterburg:

«A Nikolaev ante todo le aprecio por ser muy buen músico, además me ha gustado también como pedagogo-pianista. En varias ocasiones yo había entrado a su clase y con

<sup>10</sup> Gottfried Galston (1879-1950) — pianista y pedagogo austriaco. En 1908, 1909, 1914 y 1926, G. Galston ofreció varias giras de conciertos en Rusia. Cfr. BARENBOIM, L. V. *Nikolaev* op. cit., p. 296.

<sup>11</sup> v. *supra*, cap. II, n. 71.

<sup>12</sup> Vasilij L'vovič Sapel'nikov (1868-1940) — pianista y director de orquesta ruso. Profesor del conservatorio de Moscú. Cfr. RAVIČER, J. *Vasilij Il'ič Safonov*. Moskva, Muzgiz, 1959, p. 359.

<sup>13</sup> Cfr. «Akta zasedanija chudožestvennogo soveta S. Peterburgskoj Konservatorii, 12 sentjabrja 1909 g.» Leningradskij Gosudarstvenij Istoriričeskij Archiv LGIA, f.361, op.11, ed. chr. 528, p.5, ll.48—48 ob. Publicado en: BARENBOIM, L., ed., *L. V. Nikolaev*, op. cit., pp. 216-17.



mucho interés escuché sus comentarios, casi siempre muy finos y prácticos. Los alumnos también están muy contentos con Nikolaev.»<sup>14</sup>

Al parecer, L. Nikolaev también se encontraba muy satisfecho con su nuevo trabajo. En una de las cartas a sus padres, Nikolaev escribe:

«Mis acciones están aquí muy altas. Ya tengo candidatos para las vacancias que se abrirán algún día en mi clase. También hay a quienes no pude aceptar, pero les permití estar presentes en mis clases. En el grupo me siento estupendamente, doy las clases con entusiasmo e inspiración, y yo mismo siento que las imparto bien. Hace poco Glazunov visitó una de mis clases.»<sup>15</sup>

L. Nikolaev fue uno de los primeros maestros del conservatorio que mantuvo las puertas abiertas de su aula a todos los interesados en sus clases. Igualmente no se opuso a que sus alumnos también visitaran las clases de otros pedagogos del Conservatorio. Seguro de lo que hacía, L. Nikolaev al parecer no temía a la crítica de su método por parte de otros maestros, ni de que sus alumnos decidieran cambiar de profesor. En tres años de arduo trabajo en el conservatorio de St. Peterburg, L. Nikolaev obtiene el rango de profesor catedrático en 1912.

Hasta la revolución, los Conservatorios de St. Peterburg y Moscú pertenecían a la Sociedad Imperial Musical Rusa IRMO, y que fueron nacionalizados el 12 de julio de 1918. Al enterarse de la nacionalización, A. Glazunov reunió a una comisión de profesores para dirigirse a A. Lunačarskij (primer comisario de educación) con el propósito de aclarar el sentido de la notificación sobre el decreto gubernamental del 12 de julio, firmado por Lenin y el mismo Lunačarskij. El 29 de julio de 1918, A. Lunačarskij escribe una respuesta a la delegación del Conservatorio, en la que se explicaba el plan del gobierno soviético en la transformación de toda la educación en Rusia (v. *supra*, cap. V, *La Revolución Rusa en la Educación Artística*).

En su respuesta a Glazunov, Lunačarskij escribe:

---

<sup>14</sup> ŽDANOV, V., ed.: *P. I. Čajkovskij. S. I. Taneev. Pis'ma*. M, Goskul'tprosvetizdat, 1951, p. 500.

<sup>15</sup> RENZIN, V.: «Iz pisem L. V. Nikolaeva. № 19. V. N. i M. K. Nikolaevym, Peterburg, 19 oktjabrja 1909 g.» en: BARENBOJM, L., ed., op. cit., p. 201.

«La cuestión sobre la nueva posición de las instituciones de educación superior fue objeto de discusión en la conferencia especialmente creada para esto el 18 de julio de 1918 en Moscú, con los representantes de las instituciones de educación superior, y con la participación de los delegados del Conservatorio de Moscú. Sin embargo la cuestión sobre los conservatorios fue resuelto aquí sólo de forma general y debe ser analizado en toda su magnitud en una conferencia especial de los actores musicales, la cual se convocará en Moscú al final de agosto de este año. A ésta se presupone comisionar su delegado o delegación del Conservatorio de Petrograd.»<sup>16</sup>

Al mes siguiente, Leonid Nikolaev es elegido como delegado representante del conservatorio de Petrograd, para asistir a la conferencia republicana sobre los problemas de reforma de la enseñanza superior, convocada por A. Lunačarskij.

Los primeros años de la revolución y la guerra civil fueron tiempos difíciles para el Conservatorio de Petrograd. En ese periodo el Conservatorio perdió una gran cantidad de sus profesores debido a la emigración. En enero de 1924, al hacer un recuento de la vida posrevolucionaria del Conservatorio, Aleksandr Glazunov afirmaba a la prensa que los últimos 6 años de vida se dividían en tres periodos. El primero de 1917 a 1919, que se podría considerar como la continuación del trabajo en el plano prerrevolucionario. El segundo periodo de 1919 a 1921, fue el tiempo de la decadencia y el más difícil desde el punto de vista material. Glazunov afirma que... «...Hubo un tiempo cuando los profesores por meses no recibían su salario, el edificio no tenía calefacción y las clases se impartían en casa.»<sup>17</sup> Y el tercer periodo 1921 a 1923, el de las reformas. De esta manera A. Glazunov respondía a la entrevista realizada por la revista, *La Vida del Arte*:

«En relación al personal del profesorado el Conservatorio se ha privado en estos años de muchos profesores y directores. Emigraron de Petrograd: Felix Blumenfeld; Leopold Auer; Sergej Ljapunov; I. Vengerova; Gandšin; Abbiate; Winkler; Žerebcova;

---

<sup>16</sup> «Otvét narodnogo komissara po prosveščeniju A. V. Lunačarskogo na voprosy delegacii konservatorii 29 julja 1918 g. » op. cit., v. *supra*, cap. V, n. 5.

<sup>17</sup> GE, E.: «Konservatorija v gody revoljucii iz becedy s A. K. Glazunovym» *Žizn' iskusstva*, 1924, № 2, p. 27. Citado en: VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo...* op. cit., p. 235.

Kochanskij; Kedrov, Gladkaja...»<sup>18</sup>

Sin ser un revolucionario, Leonid Nikolaev fue uno de aquellos profesores que no emigraron a occidente. Después de la revolución continuó trabajando arduamente en el conservatorio. Al inicio de los años veinte, L. Nikolaev era descrito por sus discípulos como el «...mejor pedagogo del Conservatorio de Petrograd, a cuya clase anhelaban entrar los alumnos más avanzados de otros pedagogos.»<sup>19</sup>

En la década de los años veinte, L. Nikolaev participa activamente en las reformas educativas del conservatorio, llevadas a cabo bajo la nueva política cultural del estado soviético, e implementadas por A. Lunačarskij. En 1920, A. K. Glazunov inicia la reforma del Conservatorio de Petrograd. Dos años después, Aleksandr



Vjačeslavovič Ossovskij es nombrado al puesto de vicesector del Conservatorio.<sup>20</sup> A. Ossovskij fue el autor de los nuevos planes y programas de estudios del Conservatorio de Leningrad. Organizó las nuevas facultades y fue uno de los fundadores de la *Opernaja*

*Studja*, primer estudio de ópera permanente para los estudiantes del Conservatorio. El 9 de octubre de 1922, A. Ossovskij y un equipo de profesores del conservatorio, entre ellos Leonid Nikolaev, elaboran el plan de reformas del Conservatorio.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. Leningrad, Muzyka, 1971, pp.49-50.

<sup>20</sup> Discípulo de N. Rimskij-Korsakov en el Conservatorio de S-Peterburg, A. Ossovskij comenzó su carrera como crítico musical desde 1894. Colaboró en *Muzykal'nyj sovremennik*, editada por A. Rimskij-Korsakov (hijo del compositor). Entre 1921 a 1925, y nuevamente de 1933 a 1936, fue director artístico de la Filarmónica de Leningrad. También fue profesor del Instituto de Historia de las Artes de Leningrad de 1921 a 1929, y su director, de 1943 a 1952. De 1943 a su muerte, fue miembro de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética. Cfr. DAN'KO, L.: «Ossovsky, Aleksandr Vyacheslavovich» *Grove Music Online*.

De las innumerables reformas educativas del conservatorio de Leningrad, que lo convirtieron en una Universidad de la música, Leonid Nikolaev participó activamente en la cátedra de piano. También participó en la serie de conferencias sobre la *Metódica de la educación artística*, llevadas a cabo entre 1925 y 1927 en Moscú, dedicadas a las reformas educativas de las escuelas y conservatorios de música en la Unión Soviética. En la primera de éstas, del 6-10 de abril de 1925, Nikolaev participó con la ponencia: *Sobre los métodos de la enseñanza de las materias en la sección interpretativa*.

Al año siguiente, en las *Conferencias-Cursos para maestros de colegios de música RSFSR*, llevadas a cabo del 5 al 15 de septiembre de 1926, L. Nikolaev participó con una ponencia dedicada a las *Nuevas tendencias en la pedagogía pianística*. En primer lugar, Nikolaev trata en su ponencia sobre los medios de la interpretación, realizando una breve sinopsis histórica: *sobre la participación de toda la mano [el brazo] en la ejecución pianística, y sobre el papel de cada parte del brazo; sobre los pasajes, las octavas y acordes; sobre los ejercicios mecánicos; y sobre el sonido*. En segundo lugar, Nikolaev habla en su ponencia sobre la enseñanza del piano: *sobre el método de enseñanza individual y el colectivo; y sobre la enseñanza de un alumno por varios maestros*.

Citamos la resolución de la ponencia.

«Resolución de la ponencia.

1. Debe de tomarse en cuenta que en la base de la ejecución al piano, se encuentran las leyes anatomo-fisiológicas.
2. Los principios de la ejecución pianística, subrayados por el ponente, como es el trabajo conjunto de la mano y los dedos en un todo único bajo el control auditivo, debe tomarse como una guía.
3. Eliminar de las escuelas la ejecución de los dedos aislados, como un sistema definitivamente caduco.
4. Considerar al trabajo colectivo (es decir, las tareas individuales en grupo para los alumnos de capacidades iguales) bajo las condiciones de las clases individuales.
5. Dar una mayor atención a la individualidad de los alumnos.

6. No abrumar al alumno con ejercicios técnicos.»<sup>21</sup>

En la tercera conferencia de educación artística del 18 de septiembre de 1927 celebrada en moscú, L. Nikolaev presenta dos ponencias. La primera titulada: *Sobre la organización de las actividades con los posgraduados en las instituciones de educación artística*, destinada a la coordinación del trabajo con los pianistas posgraduados. Citamos a continuación la resolución de la ponencia:

«Resolución de la ponencia “Sobre la organización de las actividades con los posgraduados en las instituciones de educación artística” del catedrático del conservatorio de Leningrad L. V. Nikolaev.

1. El trabajo de los posgraduados debe llevarse a cabo en cuatro líneas: a) la práctica artística, b) el trabajo metódico y científico, c) el trabajo pedagógico, d) el trabajo social.

Nota. El trabajo de práctica artística es necesario también para los aspirantes a pedagogos.

2. Es necesario centralizar el trabajo de los posgraduados en laboratorios y gabinetes de instituciones de investigación. Se debe de organizar cursos para los aspirantes en: a) sociología del arte, b) ciencias social-políticas, c) lingüística.

3. El trabajo científico y metodológico puede consistir en el estudio de obras y ponencias ya realizadas en el campo dado (para los músicos intérpretes, además puede consistir en la redacción y sistematización de obras de literatura musical, en transcripciones, etc.). El trabajo científico y metodológico de los aspirantes debe de ser dirigida no únicamente por un catedrático de la cátedra a la que pertenece, sino por toda la facultad y la sección. Es necesario así mismo que los aspirantes tomen parte en el trabajo científico y metodológico de la facultad o sección.

4. Es deseable la organización de laboratorios de investigación científica en las facultades de investigación científica, para la realización en éstos de trabajos por especialidades.

5. El trabajo pedagógico de los aspirantes se lleva a cabo en forma de asistencias, para

---

<sup>21</sup> «Konspekt doklada “Novye tečenija v fortepiannoj pedagogike” professora leningradskoj konservatorii L. V. Nikolaeva» en: *Materialy konferencii-kursov prepodavatelej muzykal’nych technikumov RSFSR. 5-15 sentjabrja 1926 g. Tezisy dokladov i rezoljucii*. L. Izd. Leningradskoj konservatorii, 1927 (ahora en: VUL’FJUS, P., ed. *Iz istorii sovetskogo muzykal’nogo*, op. cit., pp. 190-191)

reforzar a los aspirantes en la correspondiente maestría de la especialidad vinculando a los aspirantes con los talleres de especialidades correspondientes. En el trabajo pedagógico individual de los aspirantes en los conservatorios, es conveniente no fijarlo a estudiantes por separado, sino su participación en el trabajo general de la cátedra y la realización de tareas aisladas, por ejemplo: la revisión de algunas obras, el trabajo de perfeccionamiento de uno u otro aspecto de la interpretación, etc. Para el registro del trabajo pedagógico de los aspirantes puede tomarse en cuenta su actividad pedagógica fuera del conservatorio.

6. Es necesario la unificación de los catedráticos y directores de aspirantes en comisiones científico-metódicas, para el seguimiento del trabajo del doctorando.
7. Es necesario que el aspirante tome parte activa en la vida social de la institución. Así mismo es necesaria la interrelación social de todos los aspirantes de la institución con los aspirantes de otras instituciones científicas. Sobre todo es necesaria la participación de los aspirantes en comisiones de relación con los egresados y familiarizarse en la organización de la institución, además del vínculo de su trabajo con instituciones científicas del lugar y de otras ciudades.
8. Es necesario limitar estrictamente el círculo de las especialidades científicas de los aspirantes de la facultad, en relación a los objetivos artísticos establecidos.»<sup>22</sup>

La segunda ponencia *Sobre la enseñanza de la literatura y los estilos pianísticos en el conservatorio*, es dedicada a la descripción de los cursos optativos para pianistas e instrumentistas. La resolución dice:

«Resolución de la ponencia “Sobre la enseñanza de la literatura y los estilos pianísticos en el conservatorio” del catedrático del conservatorio de Leningrad L. V. Nikolaev.

Sobre los cursos de literatura pianística:

1. La necesidad de contar con tal curso en el conservatorio.
2. En el curso de literatura pianística no sólo deben de exponerse los hechos materiales, sino así mismo la evolución de la literatura pianística en sus tendencias de forma, contenido, y de exposición propia del piano.

<sup>22</sup> «Rezoljucija po dokladu “Ob organizacii zanjatija s aspirantami v chudožestvennyh vuzach” professora leningradskoj konservatorii L. V. Nikolaeva» Publicada en: *Muzykal'noe obrazovanie*, № 1, 1928, pp. 58-59 (ahora en: VUL'FJUS, P., ed. *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo...* op. cit., pp. 86-87).

3. El curso debe ser en lecciones, acompañadas de ilustraciones.

Sobre el estudio de los estilos pianísticos:

1. No considerando conveniente el establecimiento de cursos generales constantes sobre el estudio de los estilos pianísticos, se reconoce la necesidad de establecer a su debido tiempo cursos optativos sobre distintas cuestiones del tema, por ejemplo: el estudio de autores, épocas, tendencias, y el estudio del desarrollo de los medios técnicos en la ejecución pianística, etc.

2. Por el momento, los métodos de conducción de este tipo de cursos no pueden ser establecidos con exactitud. Se puede utilizar el método de conferencias con demostraciones y la elaboración del material en seminarios. Lo menos conveniente sería ofrecer a los estudiantes un detallado análisis pianístico de las obras de distintos autores y épocas, ya que este trabajo podría llevar a un paralelismo indeseable con el trabajo de la clase de piano.

3. Cada estudiante debe cursar por lo menos uno de estos cursos optativos. El curso debe de ofrecerse al estudiante entre el III y V año de estudios. Con especial acuerdo del profesor de la especialidad, es posible tomar el curso de estilo en el II año.

4. Es deseable la organización de este tipo de cursos en todas las secciones de la facultad de interpretación. Es posible y deseable la asistencia de los estudiantes a los cursos no sólo de su especialidad, sino de otras especialidades. Especialmente provechoso es la asistencia de los estudiantes no pianistas a los cursos de literatura y estilo pianístico, ya que el estudio profundo de la literatura pianística y el estilo, puede enriquecer de manera notable su visión artística.

5. La sección le da una especial importancia a la pronta realización de los cursos optativos de estilo, ya que su introducción conducirá a una fresca y valiosa estructura en el trabajo de la institución, y significativamente elevará la calidad de los egresados intérpretes y pedagogos del conservatorio.»<sup>23</sup>

En el curso de treinta y dos años de trabajo ininterrumpido, Leonid Nikolaev estableció las bases de una nueva escuela pianística soviética. Dentro de sus

---

<sup>23</sup> «Resolucija po dokladu "O prepodavanii fortepiannoj literatury i fortepiannyh stilej v konservatorii" professora leningradskoj konservatorii L. V. Nikolaeva.» Publicada en: *Muzykal'noe obrazovanie*, № 1, 1928, p. 59 (ahora en: VUL'FJUS, P., ed. *Iz istorii sovetskogo muz...* op. cit., pp. 87-88).

discípulos más destacados se encuentran: Vladimir Sofronickij; Marija Judina; Dmitrij Šostakovič; Pavel Serebrjakov; Samarij Savšinskij; Vera Razumovskaja; Natan Perel'man, y muchos otros.



Tras un año de arduo trabajo en Taškent (capital de Uzbekistán), ciudad a la cual había sido evacuado el contingente del conservatorio de Leningrad durante la Segunda Guerra Mundial, Leonid V. Nikolaev fallece en esa ciudad el 11 de octubre de 1942.

Leonid Nikolaev escribió muy poco. Salvo algunos breves artículos, ciertos manuscritos, y su correspondencia, la evidencia escrita de su escuela es muy poca. Se conservan algunos estenogramas de sus lecciones dadas en diversos lugares y en distintos momentos de su carrera. Estos estenogramas fueron informes internos, y no se puede esperar de ellos la plenitud del registro de todo aquello que se había dicho. Frecuentemente se percibe en éstos un cierto esquematismo, debido a la brevedad de lo ahí escrito. Pero a pesar de esto, el pensamiento de Nikolaev se percibe íntegro.

Por el testimonio de sus mismos alumnos, varios de ellos le habían exhortado a que escribiera un libro, en el que pudiera compartir su experiencia pedagógica y sus ideas sobre el pianismo. Desafortunadamente se rehusó a hacerlo.

La razón principal (en nuestra opinión), es porque estaba consciente de la complejidad de todo arte, y sobre todo del arte pianístico. L. Nikolaev decía que «...la música empieza ahí, en donde las palabras terminan.»<sup>24</sup>

El arte musical, por su naturaleza, no es unívoco. Existen muchos aspectos que

<sup>24</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» en: CHENTOVA, S., ed. *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p.111.



necesitan ser resueltos de manera particular cada uno. Otros por su complejidad, difícilmente se explican por medio de las palabras. Es por eso que L. Nikolaev no se ocupaba de dar “recetas” en sus clases, sino trataba de educar, para que cada quien pudiera encontrar su propia solución en cada problema específico.

Aún más difícil es registrar todo el complejo de ideas, pensamientos, corazonadas — todo aquello de lo que se compone el arte pedagógico — sobre el papel. Además, L. Nikolaev conocía sin duda la frase de su maestro V. Puchal'skij en Kiev, quien respondía a la pregunta que le hacían:

« “¿Cómo se explica la gran diferencia que hay entre su escuela y la escuela de su ex-compañero de estudios en la clase de Leszetycki, el profesor Dombrovskij?” — Puchal'skij responde: “Dombrovskij enseña lo que Leszetycki decía, yo, lo que Leszetycki hacía” »<sup>25</sup>

A este respecto, el pianista Jakov Zak escribe en su artículo: *Sobre algunas cuestiones de la educación de los jóvenes pianistas*, lo siguiente:

«Recuerdo que L. V. Nikolaev decía, que él no escribe libros sobre cuestiones metódicas y pedagógicas, porque no le está claro cuál de estos problemas — la digitación, la memoria, el oído, etc., — va “en primer lugar”, y cual “en el quinto” »<sup>26</sup>

Por esta misma razón, T. Leszetycki no había fijado en el papel su práctica pedagógica, ni tampoco su alumna, Anna N. Esipova, quien no había terminado su libro sobre su escuela pianística. «Mi escuela es algo vivo, y en el día de su publicación morirá, se petrificará. No quiero que esto pase.»<sup>27</sup>— respondía A. Esipova a las constantes súplicas de Poznjakovskaja, de publicar su *Escuela*.

A Leonid V. Nikolaev tampoco le gustaba escribir, e incluso era reacio a escribir cartas. El musicólogo Lev Aronovič Barenboim, supone que Leonid Nikolaev, o

---

<sup>25</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* Leningrad—Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950, p. 181.

<sup>26</sup> ZAK, Jakov I.: «O nekotorych voprosach vospitaniya molodych pianistov» en: MERKULOV, A., ed.: *Uroki Zaka*. Moskva, «Klassika-XXI», 2006, p. 29.

<sup>27</sup> BERTENSON, N.: *Anna Nikolaevna Esipova*, Leningrad, Muzgiz, 1960, p. 104. (v. *supra*, cap. II, n. 61)

bien no había alcanzado a escribir un libro (aunque no hay indicios de que hubiera querido hacerlo), o simplemente le impidió hacerlo su «...habitual auto-ironía, laconismo, y su poco gusto por las discusiones.»<sup>28</sup>

Por el último comentario de Barenboim, se interpreta que escribir un libro, significaba para Nikolaev inevitablemente apoyar ciertas ideas, y hacer frente a otras que podrían llevar a una polémica con sus opositores.

Si en algunas ocasiones Nikolaev podía abiertamente defender su punto de vista, y hasta enfrentarse solo a la opinión de los demás, en general era una persona cautelosa y reservada. Esta cautela y reserva para expresar sus ideas, creemos, se debe básicamente al ambiente cultural y político del régimen de Stalin en los años treinta. Los antecedentes en el ámbito literario y específicamente el musical, como el caso *Lady Macbeth*<sup>29</sup> contra Šostakovič, podían haberle servido de advertencia. Cabe recordar que D. Šostakovič fue su alumno.

En este ambiente de persecución era fundamental ser muy cauteloso. En el caso de su discípulo Samarij Savšinskij, que si escribió sobre la teoría del pianismo, éste se vio afectado por la enorme presión social de la época. Su primera obra sobre L. Nikolaev, escrita entre 1943-49 y publicada en 1950, a sólo dos años de los procesos disciplinarios del partido comunista en su campaña anti-cosmopolita de la guerra fría, la llamada *Ždanovščina* (v. *supra*, cap. V, cita 8), estuvo marcada por las condiciones sociales de su época. En este sentido, muchas de las afirmaciones de S. Savšinskij son hechas con extremada cautela, y tratando de distanciar a L. Nikolaev de su discípulo D. Šostakovič, quien había sido severamente criticado en 1936 por su ópera *Lady Macbeth*, y por segunda ocasión durante la *Ždanovščina*.

<sup>28</sup> BARENBOIM, Lev A.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik leningradskoj pianističeskoj školy» en: *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979, p.14.

<sup>29</sup> En 1936, durante las purgas anti-formalistas en contra de la intelectualidad rusa, se hizo célebre la devastadora crítica del partido comunista en contra de la ópera de D. Šostakovič, *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*. Cfr. EDITORIAL: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda" D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* № 2, 1936, pp. 4-5). Sobre el caso *Lady Macbeth*, y la *Ždanovščina*, puede consultarse en castellano la tesis doctoral, GARCÍA, A.: *Teoría de la Entonación*, op. cit., pp. 545-63.

En su informe previo a la Resolución CK VKP(b) del 10 de febrero de 1948, A. Ždanov señalaba sobre la cuestión central del problema, y que era la existencia de dos corrientes ideológico-estéticas al interior de la Unión de Compositores.

«Aquí no existen dos opiniones, y sobre esto señalaron todos los oradores, que en la actividad creadora de la Unión de Compositores el papel principal ahora lo tiene un determinado grupo de compositores. Estamos hablando de los camaradas Šostakovič, Prokoŭev, Mjaskovskij, Chačaturjan, Popov, Kabalevskij, Šebalin. [...] Consideraremos a estos camaradas las principales figuras de la corriente formalista en la música. Y esta corriente en su raíz es incorrecta »<sup>30</sup>

Es por eso que en esta primera obra, S. Savšinskij afirmara que L. Nikolaev no aceptaba algunas obras de D. Šostakovič, en donde sus tendencias “formalistas” se manifestaron con mayor fuerza.

«...el brusco giro de Šostakovič hacia el formalismo abierto, había provocado en Leonid Vladimirovič un fuerte rechazo. La primera *Sonata* para piano, con su motórica despiadadamente métrica, suscitó la condena amargamente irónica de Nikolaev...»<sup>31</sup>

Las afirmaciones de Savšinskij son difíciles de creer, ya que conociendo la admiración de Nikolaev por el talento y personalidad de Šostakovič, no pudo haber expresado una condena de este tipo. Y no se vio en la necesidad de hacerlo, ya que precisamente evitó escribir al respecto. Es evidente que Savšinskij se vio forzado a hacerlo, debido a la censura y al ambiente político adverso al “formalismo”, en cuyo centro se encontraba la obra de D. Šostakovič.

En la obra del pianista Iosif Brodskij, hallamos una descripción de este proceso de censura. Brodskij afirmaba que...

«...el reconocido profesor de Leningrad, S. I. Savšinskij, había escrito un libro sobre el eminente pedagogo del Conservatorio, el profesor Nikolaev. Savšinskij había llevado a la redacción el trabajo ya hecho. Pero le exigieron mostrar la posición de Nikolaev al

<sup>30</sup> Chronika. «Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, p. 16.

<sup>31</sup> SAVŠINSKIJ, Samarij I.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 61.

respecto de tal cuestión. De acuerdo a la coyuntura, él lo había arreglado y llevado de nuevo. Y así varias veces. Como resultado, encontramos en Nikolaev expresiones ajenas a él. [...] Todos los libros sobre música en aquel tiempo se arreglaban según las últimas instrucciones de la propaganda.<sup>32</sup>

Sin todas estas modificaciones, el libro de Savšinskij simplemente no se hubiera publicado. Solamente estando conscientes de la situación de censura y represión, es posible distinguir pasajes muy similares en todos los libros publicados en este periodo político.

En este ambiente cultural y político del estalinismo, se rechazaba y criticaba duramente al “cosmopolitismo”, es decir, a toda la influencia de la cultura de occidente. Aún incluso después de la guerra, y hasta la *perestrojka*, en la literatura pianística soviética no se reconocía la herencia de los pianistas de Europa, sobre todo de Alemania. A partir de la revolución cultural al final de los años veinte, cualquier mención sobre la influencia extranjera era negada o destruida. Ahora sabemos que fueron eliminados muchos documentos del Archivo del Conservatorio de Moscú, relacionados con los profesores extranjeros (principalmente alemanes) que ahí trabajaban.

El musicólogo Denis Lomtev, en su investigación sobre *Los músicos alemanes en Rusia*, nos muestra como muchos documentos y archivos de músicos alemanes, y rusos de origen alemán, fueron destruidos durante y después de la guerra.

«Los documentos que atestiguaban sobre el trabajo de los músicos alemanes en Rusia, no nada más se olvidaban y desaparecían, sino también conscientemente se eliminaban. En parte sucedía eso por conocidos motivos políticos. Una serie de factores claramente no iban de acuerdo con los postulados ideológicos, y guardar abiertamente esos materiales era simplemente peligroso.»<sup>33</sup>

Incluso muchos años después, L. Barenboim, en su artículo de 1979 titulado: *L. V.*

---

<sup>32</sup> BRODSKIJ, N.: *Njuansy muzykal'noj Moskvy*. Moskva, «Klassika-XXI» 2007, p.164.

<sup>33</sup> LOMTEV, Denis G.: *Nemeckie muzycanty v Rossii*. M. PREST, 1999, p. 165.

Nikolaev — fundador de la escuela pianística de Leningrad,<sup>34</sup> trata a toda costa de “defenderlo” de las “acusaciones” en su contra, por ser un seguidor de los principios del teórico alemán Rudolph Breithaupt, a pesar de que L. Nikolaev mismo nunca lo había negado, y durante muchos años abiertamente lo aceptaba. Esto mismo afirmaba M. Barinova, en su obra: *La música y sus representantes en mi vida*.<sup>35</sup>

Como se sabe, la escuela de Rudolph Breithaupt pertenece a la corriente anatomo-fisiológica del pianismo, al igual que la obra de F. Steinhausen.<sup>36</sup> Sin embargo, L. Nikolaev no aceptaba incondicionalmente cualquiera de las premisas, tanto de la escuela fisiológica, como de cualquier otra. Y a pesar de que hubo una clara influencia de la corriente fisiológica en la elaboración de su propio sistema de enseñanza, toda idea críticamente se meditaba. De esta manera, Nikolaev había evitado las exageraciones y distorsiones que la mayoría de los pedagogos habían cometido, o no pudieron evitar. «Él [Nikolaev] afortunadamente había superado el dogmatismo de los adeptos a la ejecución del “peso”, y la puso al servicio de los fines estrictamente artísticos.»<sup>37</sup> — escribe Arnol’d Al’švang en 1939.

Como ya hemos mencionado al inicio de su biografía, Leonid V. Nikolaev había estudiado composición con Evgenij A. Ryb en Kiev, y posteriormente con Sergej I. Taneev en el conservatorio de Moscú. A continuación citamos una lista completa de su obra musical.

Romance *O ditja, pod okoškom tvoim*. Texto de K. R. Publicado en Idzikovskij, Kiev.

Pequeña marcha para piano. Idzikovskij, Kiev.

Romances: *O dolgo budu ja; Čem toske ja ne znaju pomoč’; Kakaja noč’! Na vsem kakaja nega* — versos de Fet. *Povejalo čeremuchoj; Ozero svetloe* — textos de K. R. Idzikovskij.

<sup>34</sup> Cfr. BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik ...» op. cit. pp. 15-16.

<sup>35</sup> Cfr. BARINOVA, M.: *Muzyka i eë predstaviteli v moej žizni. (Iz vospominanij)*. Sankt-Peterburg, Papirus, 2002, p. 130.

<sup>36</sup> v. *supra*, cap. IV, *Las Corrientes Fisiológicas*.

<sup>37</sup> AL’ŠVANG, A.: «Sovetskie školy pianizma. Škola Leonida Nikolaeva» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1939, p. 44.

Dos melodías para violín y piano. Ed. Jurgenson.

7 romances: *Ja dolgo stojal nepodvižno; Tol'ko vstreču ulybku tvoju; Postoj, zdes' chorošo; V lunnom sijan'i* — versos de Fet. *Ostrovok* — texto de Schelley. Ed. Gutheily, *Tichoj noč'ju; Kak chorošo ty, o more nočnoe* — versos de Tjutčev, op. 4. Ed. Jurgenson.

Hoja de álbum — dueto para flauta y piano, op. 5. Ed. Jurgenson.

Dos fragmentos de cantatas *Gimn duchovnoj krasote* (aria para tenor y aria para soprano), texto de Schelley, op. 6. Ed. Jurgenson.

Barcarola para piano, op. 7. Ed. Jurgenson.

Cinco bocetos para piano, op. 8. Ed. Jurgenson.

Romance *Pritča o sejatele i semenach* — texto de Žemčužnikov, op. 9. Ed. Jurgenson.

Romance *Legenda o čaše* — texto de Frug.

7 romances: *Na balkone*, texto de K. R.; *Ja pomnju*, texto de Strube; *Poetov net*, texto de P. J.; *Prosti*, versos de Nekrasov; *Vpered! bez stracha i somnenija*, texto de Pleščeev; *Nastala noč'; O kak legko*, textos de Strube. Op. 10. Ed. Jurgenson.

Sonata g-moll para violín y piano, op 11. Ed. Jurgenson. Reeditada por Muzgiz.

5 romances sobre textos de Rathaus: *Etoj letnej noč'ju; Ticho luna vyplyvala; Pod šum doždja; Pridi ko mne; Tol'ko liš' greza*. Op. 12. Ed. Jurgenson.

Suite para dos pianos, op 13. Ed. Jurgenson.

Variaciones para dos pianos, op. 14. Ed. Jurgenson.

Sonata para piano, op 16, № 1. Gosizdat.

Nocturno para piano. Gosizdat.

3 romances sobre poemas de Lermontov: *Parus; Pomniš' li ty?; Bud' so mnoju, kak prežde byvala*, op. 17. Gosizdat.

Sonata para violoncello y piano, op 18. Manuscrito.

Tarantela para piano, op. 19. Muzgiz.

*Kolybel'naja*. Transcripción de romances de Brahms para piano.

Preludio y fuga de Buxtehude (transcripción para piano). Muzgiz.

Toccata para órgano de Pachelbel (transcripción para piano). Muzgiz.

*Trepak*, del ballet *El Cascanueces* de P. I. Čajkovskij (transcripción para piano). Muzgiz.

*Himno a Octubre*, texto de Prokof'ev. 1937.

Preludio y fuga para piano. Manuscrito.

*Konzertschtück* para piano y orquesta. Manuscrito.

*Ja večer v lugach guljala* — pieza para voz y orquesta. Manuscrito.

2 romances sobre poemas de Puškin: *K njane; Zimnjaja doroga*. Manuscrito.

Cuarteto para cuerdas № 1 A-Dur. Manuscrito

Cuarteto para cuerdas № 2 d-moll. Manuscrito

Scherzo para orquesta. Manuscrito.

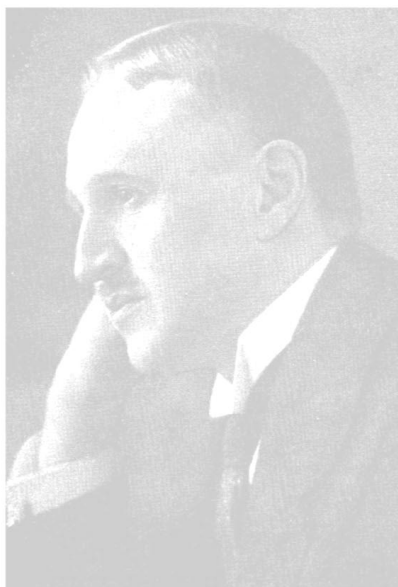
Nocturno para orquesta. Manuscrito.

Serenata para orquesta. Manuscrito.

Redacción del Preludio Coral Bach-Busoni. Ed. Triton.<sup>38</sup>

---

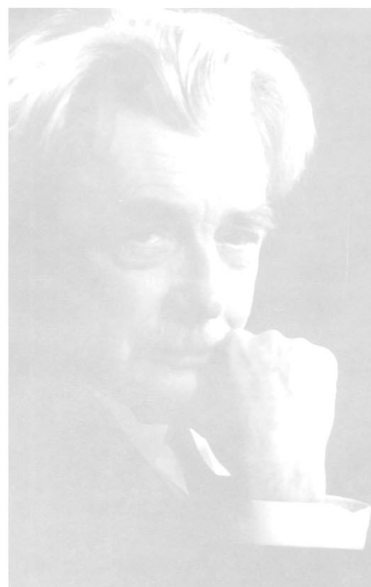
<sup>38</sup> Cfr. SAVŠINSKIJ, S: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. op. cit., pp. 185-86.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)

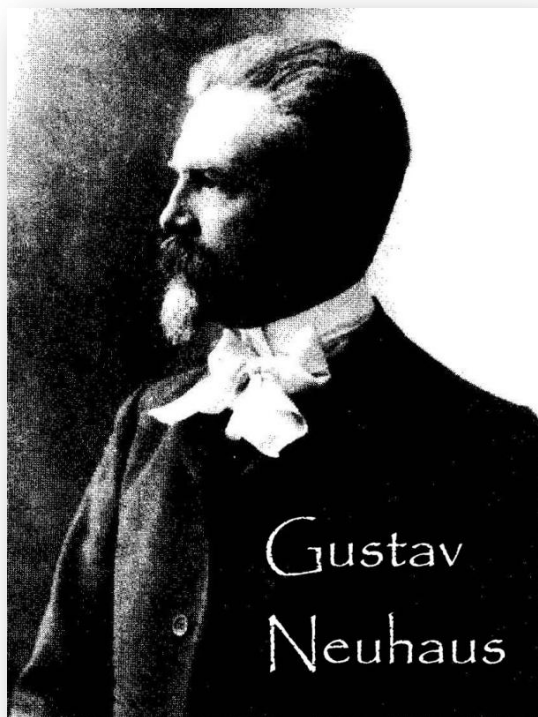




## CAPÍTULO VII

HEINRICH G. NEUHAUS.

### BIOGRAFÍA



Heinrich Gustavovič Neuhaus nace el 31 de marzo/12 de abril de 1888 en Elisavetgrad (Kirovograd, en el periodo soviético), capital de la Provincia de Herson, Ucrania. Su padre, pianista de origen alemán, Gustav Vil'gel'movič Neuhaus, fue discípulo del pianista y compositor Ernst Rudorff <sup>1</sup> en el conservatorio de Cologne, Alemania. Al término de sus estudios, el joven Gustav V. Neuhaus emigra a Rusia en 1870,

contratado como maestro de música de la duquesa Šichmatovaja, en su finca *Manujlovka* de la provincia Poltavka, en Ucrania. Posteriormente, Gustav Neuhaus se instala como profesor de clases particulares de piano en Elisavetgrad, en donde entabla amistad con el profesor de historia y francés del Colegio real, Michail Francevič Blumenfeld, el padre de su futura esposa, la pianista Olga Michajlovna Blumenfeld.<sup>2</sup>

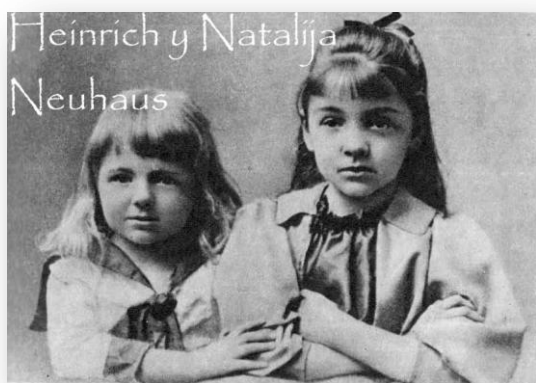
---

<sup>1</sup> Ernst Friedrich Karl Rudorff (1840-1916) — pianista, director, y compositor alemán. Fue discípulo de Clara Schumann en 1858. Estudió en el conservatorio de Leipzig (1859-61) básicamente con Ignaz Moscheles el piano, y Julius Rietz en composición. Fue profesor en el conservatorio de Cologne de 1865 a 1869, en donde funda la *Sociedad Bach* en 1867. De 1869 hasta 1910 fue profesor de piano en la Berlin Hochschule für Musik, en donde dirigió la cátedra de piano desde 1882. Cfr. TWIEHAUS, S.: «Rudorff, Ernst (Friedrich Karl)» *Grove Music Online*.

<sup>2</sup> Michail Francevič Blumenfeld fue el padre del pianista Félix M. Blumenfeld, quien comenzó sus estudios de piano a los nueve años con su cuñado Gustav Vil'gel'movič Neuhaus (v. *supra*, cap. III,

Desde el inicio de su amistad, Gustav V. Neuhaus fue el profesor de piano de los hijos de Michail F. Blumenfeld: Olga, Stanislav, Sigismund, Josif, y el pequeño Felix Blumenfeld, de tan solo nueve años de edad.

En 1898, con la ayuda de su cuñado y discípulo, Felix M. Blumenfeld, y del compositor Aleksandr K. Glazunov, profesor del conservatorio de St. Peterburg, Gustav V. Neuhaus pudo abrir su escuela de música en Elizavetgrad, en la que estudiaron su hijo Heinrich Neuhaus, y su sobrino Karol Szymanowski.<sup>3</sup>



### Los Estudios e Influencias

Por tradición familiar, Heinrich Neuhaus estudió en casa a muy temprana edad. A los nueve años de edad su padre le instruyó en la teoría musical y la armonía. A esa misma edad, el pequeño Heinrich se

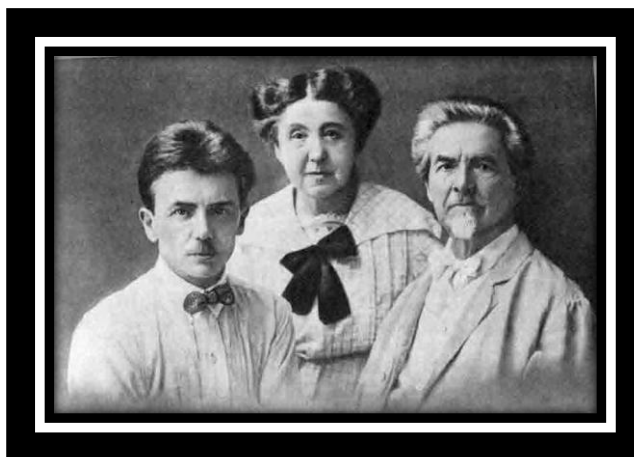
presentaba ya en su ciudad natal, tocando obras de Bach, Schumann y Chopin.

---

cita 3). Por otra parte, la esposa de Michail F. Blumenfeld, Maria Blumenfeld (Szymanowska de soltera), la abuela materna de Heinrich Neuhaus, era la tía abuela del compositor polaco Karol Szymanowski, quien inició su educación musical con Gustav V. Neuhaus en Elizavetgrad.

<sup>3</sup> Karol Maciej Szymanowski (1882-1937) — Pianista y compositor polaco. Nace en Tymoszwówka, provincia de Kiev, Ucrania. Estudió piano con su padre, y después con su tío Gustav V. Neuhaus en Elizavetgrad, desde 1892. En 1901 se establece como profesor del conservatorio estatal de Warsaw (Varsovia), siendo su director de 1926 a 1930. Viajó mucho por Europa, el norte de África, el Medio Oriente, y USA. Además de su obra musical (principalmente para piano, cuatro sinfonías y varias obras escénicas), Karol Szymanowski escribió poesía y prosa. Su novela *Efebos*, que trata sobre la homosexualidad, se perdió en un incendio durante el sitio del ejército alemán sobre la ciudad de Varsovia en 1939. El capítulo central de esta obra, *Symposium*, fue traducido al ruso por él mismo, como regalo a su amante, el poeta ruso Boris Kochno en 1919 en Elizavetgrad. La obra fue descubierta en 1981 entre los documentos de Kochno, y publicada en una traducción alemana bajo el título: *Das Gastmahl: Ein Kapitel aus dem Roman Ephebos*. La obra explora las ideas místicas que Szymanowski expresó en su música, similar a su ópera *Król Roger* (libreto de Jarosław Iwaszkiewicz) que explora las facetas Apolíneas y Dionisiacas de la religión mediterránea en Sicilia. Cfr. SZYMANOWSKI, Karol; Jöhling, Wolfgang: *Das Gastmahl: Ein Kapitel aus dem verlorenen Roman Ephebos*, Berlin: Rosa Winkel, 1993; VAN MOERE, Didier: *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris 2008.

Por su educación, y en base a su idea romántica del genio creador, del ‘gran hombre’ dotado por la naturaleza, lo que más deseaba Gustav V. Neuhaus,<sup>4</sup> era que alguno de sus hijos fuera un gran talento, para enorgullecerse de él como lo había hecho Leopold Mozart de su hijo. Esta manía de grandeza, propia de muchos padres cuyos hijos revelaban alguna capacidad o inclinación artística, se convirtió para Gustav Neuhaus en una fuente de



sufrimiento, una especie de tragedia familiar, ya que ni la hermana mayor de Heinrich, Natalja, ni él mismo podían satisfacer las exigencias, esperanzas y deseos de su padre.

Un ejemplo de estas exigencias de su padre en clase, lo cita Heinrich Neuhaus en sus *Anotaciones Autopsicográficas*, escritas hacia el final de su vida.

«...: cuando yo tenía once años, mi padre me ordenó estudiar una fuga a cuatro voces de Bach bastante difícil. La toqué pero me tropezaba. Entonces mi padre amargamente y enfurecido gritó: “Cuando piensas solo que Liszt a los catorce años ya tocaba y transportaba todas las fugas de Bach!!!” \* Después de esta exclamación comencé a tropezarme aún más. \*\*»<sup>5</sup>

Estos errores en la metódica de enseñanza de los padres de Heinrich Neuhaus,

<sup>4</sup> Gustav V. Neuhaus tenía interés en muchas otras cuestiones del arte musical, en particular, la reforma del teclado en el piano, y su sistema de notación; cuestiones sobre las cuales propuso proyectos concretos. Así, en 1906 se publicó su *Das natürliche Notensystem*, en el cual Gustav Neuhaus proponía una idea similar a la de Ferruccio Busoni, y que era tomar como base de la reforma del sistema de notación las teclas blancas y negras del piano. También propuso un sistema de curvatura del teclado en forma de arco, para mantener la distancia constante del cuerpo del pianista a cualquier punto del teclado. Cfr. DEL'SON, V.: *Heinrich Neuhaus*. Muzyka, M. 1966, p. 7.

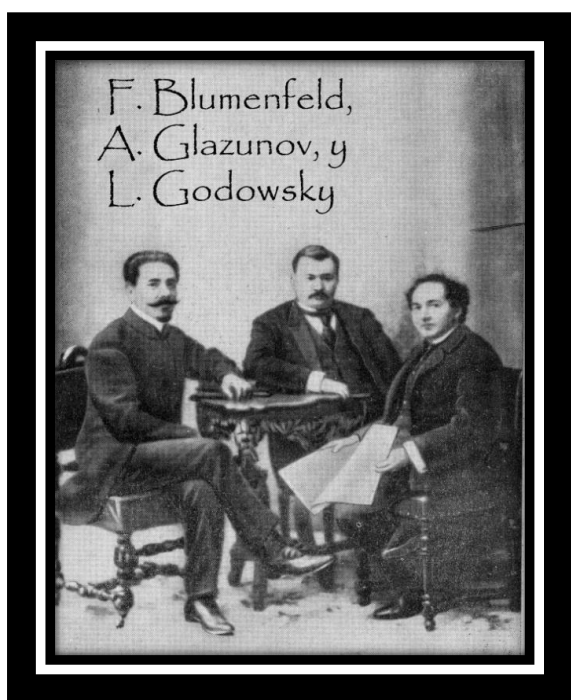
<sup>5</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd.1983, p. 36

\*No sé si esto era verdad o no; pero de cualquier forma, esto me afectó terriblemente. [N. de H. N.]

\*\* Liszt, efectivamente, en su juventud tocaba y transponía las fugas de Bach, pero esto, él mismo lo reconocía, lo hacía con un enorme esfuerzo. [N. de J. Milstein, ed.]

característicos de su tiempo, partían de la idea de que existía una “técnica” que exige un enorme trabajo, un constante esfuerzo, y una natura, una musicalidad natural, que casi no exige esforzarse y ella misma dicta sus leyes. Pero a pesar de todo esto, Heinrich Neuhaus se formó como pianista en casa.

El 15 de septiembre de 1902, a los catorce años de edad, Heinrich Neuhaus se presentó nuevamente en Elisavetgrad, acompañando al virtuoso violinista (Wunderkind) Miša Elman, de tan solo once años de edad. Dos años más tarde, en 1904, tuvo lugar su debut como pianista en el extranjero, tocando junto con su hermana mayor, Natalja, en el *Westfälisches Musikfest* de Dortmund, Alemania.



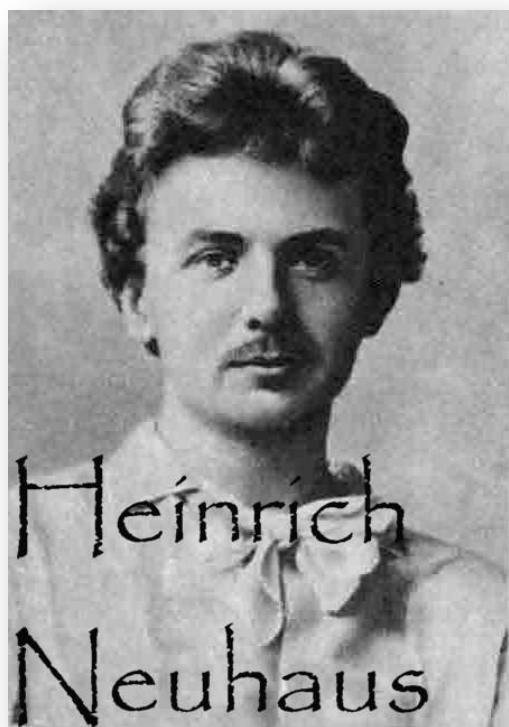
En 1905, por consejo de su tío Félix M. Blumenfeld, y del entonces director del conservatorio de St. Peterburg, Aleksandr K. Glazunov, el joven Heinrich Neuhaus y su hermana fueron enviados a Berlín, para estudiar con el célebre pianista Leopold Godowski, a quien Felix Blumenfeld admiraba. Con L. Godowski, Heinrich Neuhaus tomó varias clases particulares durante algún tiempo, alternando con la actividad concertística. En una de sus primeras cartas de Berlín a sus padres,

fechada el 23 de mayo de 1905, Heinrich Neuhaus describe su primera clase con L. Godowski, a la que califica como el momento decisivo en su carrera pianística.

*Dortmund, 23 de mayo de 1905*

*Queridos padres!*

*Ante todo quiero relatarles detalladamente sobre la clase de Godowski, repito, si es que les convence lo que él me dijo, esta clase será el hecho decisivo de mi destino futuro, particularmente del siguiente año. [...] Godos me recibió muy amablemente, me invito a*



sentarme al piano y comenzó a conversar. Primeramente me dijo que tengo un gran talento y que debo dedicarme por completo a la carrera musical. Me preguntó cómo es que trabajo, si es

que tengo un determinado sistema, y si es que he estudiado suficientemente el clásico, etc., etc. Le dije lo que debía decir. Comenzó a observar mis manos y señaló que tengo [unas manos excelentes para el piano, pero extremadamente mal entrenadas],\* y me ordenó tocar “die Philippsche Schule für Ausdehnung” [la escuela de Philipp para las extensiones], y en general concentrarse en la extensión de los dedos. “Das können Sie verbessern” [esto Usted puede arreglarlo], — me dijo. Después toqué varias veces — Concierto de Liszt, Polonesa, — haciendo muchas interesantes y provechosas observaciones. Al final se sentó y dijo: [Bueno,

como ya he dicho, Usted tiene un excelente material; todo depende de cómo se puede aprovechar al máximo este material. Yo generalmente no prometo, pero a Usted con toda seriedad le aconsejo que en la siguiente temporada de invierno, desde finales de septiembre hasta abril trabaje conmigo. Usted no tiene sistema de trabajo, y por eso en casa Usted pierde una gran cantidad de tiempo, que es necesario para llegar a ser finalmente un pianista. Primero determine el programa, — y después podrá en el invierno preparar media docena de conciertos para piano, y además, tres programas para recitales de piano solo. Si trabaja de esta manera, teniendo en frente un objetivo fijo, y bajo una dirección sistemática, entonces se puede desarrollar significativamente más rápido y tener un mayor éxito. Además, Usted puede escuchar a los mejores pianistas, directores, famosas orquestas, etc. En la Universidad Usted puede escuchar admirables conferencias sobre estética, y todo esto lo desarrollará increíblemente. Por eso le aconsejo escribir inmediatamente a su padre, y yo le escribiré esto mismo a su tío Blumenfeld en Peterburg].\*\*<sup>6</sup>

<sup>6</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i...*, op. cit., p. 311.

\* En la carta, Heinrich Neuhaus escribe este fragmento en alemán: [ein vorzügliche Pianistenhand,

Al año de haber llegado a Berlín, Heinrich y su hermana Natalja tocaron dos conciertos conjuntamente en esa ciudad, el primero en la sala de la *Sing-Akademie*, y el segundo en la *Beethoven-Saal*. Durante un periodo de cinco años en Berlín, Heinrich Neuhaus tocó varios recitales de piano solo y como solista de orquesta, en Alemania, Polonia, Italia, y Rusia.

En el verano de 1908, después de estudiar con L. Godowski por tres años en clases particulares, los padres de Heinrich lo envían por una temporada a Italia, para su desarrollo cultural y artístico, así como para su perfeccionamiento pianístico de manera independiente. Por casi año y medio H. Neuhaus permaneció en Florencia. Esta experiencia representó para el joven Heinrich una colosal influencia en su vida espiritual. H. Neuhaus escribe:

«...llegué bien (por Venecia, la divina Venecia, en la que me detuve por algunos días) a Florencia y alquilé una habitación en la rivera del Arno (Lungarno delle Grazie) con vista a San Miniato Viale del Colli, en donde alguna vez vivió Čajkovskij,...»<sup>7</sup>

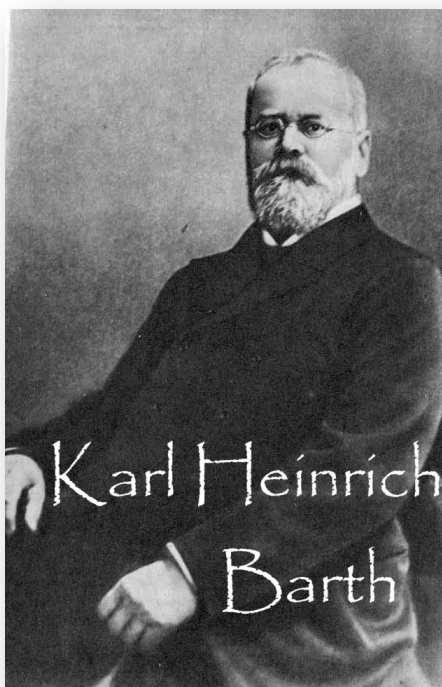
En mayo de 1909 Heinrich Neuhaus regresa a Elizavetgrad, y al año siguiente sus padres deciden finalmente enviarlo a la *Hochschule der Musik und darstellende Kunst* de Berlín, para estudiar con el pianista Karl Heinrich Barth (1847-1922), conocido por ser pianista acompañante del célebre violinista Josef Joahim. Uno de los discípulos más renombrados de K. Barth, fue el pianista polaco Arthur Rubinstein.

---

nur viel zu wenig entwickelt] — O. Ch.

\*\* Igualmente en este fragmento: [Nun ja, ich sagte schon, Sie haben ein ganz vorzügliche Material; es handelt sich nur darum, so viel wie möglich darauz zu machen Ich encanragiere überhaupt niemals; aber Ihnen rate ich ganz ernst, dass Sie für die nächste Wintersaison, vom Ende September bis Ende Aprile hierherkommen und mit mir gründlich studieren. Sie haben zu wenig in der Arbeit und darum werden Sie zu Hause viel mehr Zeit verlieren, als dazu nötig ist, um fertiger Pianist zu werden. Vor allem werden wir ein Programm feststellen, — und dann, können Sie in einem Winter ein halb-Dutzene Klavierkonzerte und ausser dem ein programm für 3 Klavier abende fertig bringen. Auf diese Weise, wenn man arbeitet mit einem fester Ziel vor Augen und unter einer systematischen Leitung kann man sich viel schneller entwickeln und viel grössere Fortschritte machen. Ausserdem wer den Sie die besten Pianiste, Dirigenten, die berühmtesten Orchester und s. w. Hören, auf der Universität können Sie vorzüglichen Lektionen über Aesthetik beiwohnen — dass alles, wird Sie ungemein entwickeln. Darum rate ich Ihnen schreiben Sie gleich darüber an Ihren Papa und ich werde dasselbe an Ihren Onkel Blumenfeld in Petersburg schreiben.] — O. Ch.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 22.



En la *Hochschule der Musik*, H. Neuhaus también estudió la carrera de composición con Pavel Fedorovič Juon, discípulo de S. Taneev en Moscú. Pavel Juon consideraba a Heinrich un joven muy talentoso, e insistía en que se dedicara por completo a la composición, y dejara en un segundo plano el piano. Y así, Heinrich decide ingresar a las dos facultades. En su primera carta sobre la *Hochschule*, del lunes 4 de abril de 1910, Heinrich describe su examen de admisión.

*Queridos míos!*

*Ya es tarde (11 ½), así es que de nuevo no alcanzo a escribirles una carta más grande como yo quería, sino solamente unas cuantas líneas. [...] Pero debo escribirles sobre la Hochschule. [...] Ya les había comentado que esta es una persona terrible. Como un general de la guardia de Friedrich Wilhelm de Branderburg. Enorme, con barba canosa, severos ojos grandes azules, nariz aguileña, voz de trompeta algo nasal, carrure [hombros anchos],... [...] Hoy fue el examen. Estuve sentado dos horas antes de mi turno — primero toqué una fuga de Bach C-Dur. A la mitad B[arth] dijo: “Danke — jetzt spielen Sie noch etwas anderes” [Gracias, ahora toque alguna otra cosa]. Comencé la sonata de Chopin, y llegué hasta el desarrollo. Barth (que se levantó y permaneció parado junto al piano) dijo “danke sehr” [muchas gracias], y me ordenó tocar la escala fis-moll “mit beiden Händen schnell durch das ganze Klavier” [con ambas manos, rápido por todo el teclado], lo que hice. Después de esto me ordenó venir el miércoles a las 12 horas.<sup>8</sup>*

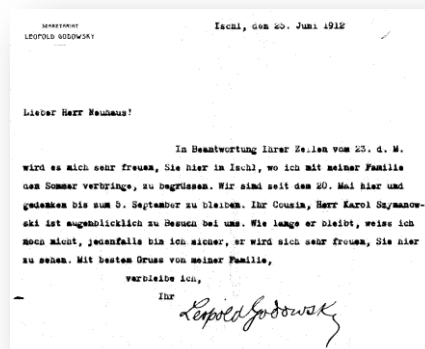
En la *Hochschule* de Berlín, Heinrich estudia por solo dos años, y en el verano de 1912 decide ingresar al *Meisterschule* de la Academia de Música de Viena, para estudiar de nuevo con Leopold Godowski. El 25 de junio de 1912, L. Godowski le

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 380.

escribe a H. Neuhaus en respuesta a su petición de pasar ese verano en Austria.

*Querido señor Neuhaus!*

*En respuesta a su carta del 23 de junio, le comunico que estaré muy contento de verle a Usted en Ischl, en donde mi familia y yo pasamos este verano. Vivimos aquí desde el 20 de mayo y planeamos quedarnos hasta el 5 de septiembre. Ahora está con nosotros de visita su primo Karol Szymanowski. Cuánto durará su visita no lo sabemos, pero estoy seguro que él también estará por demás contento de su visita. Con los mejores deseos de mi familia.*



*Suyo Leopold Godowski*<sup>9</sup>

Dos años más tarde, en 1914, Heinrich Neuhaus se gradúa de la Academia de Viena con *das grossen Staatspreis*. En su última carta de Viena, del 24 de abril de 1914, Heinrich Neuhaus escribe a sus padres:

*Queridos míos!*

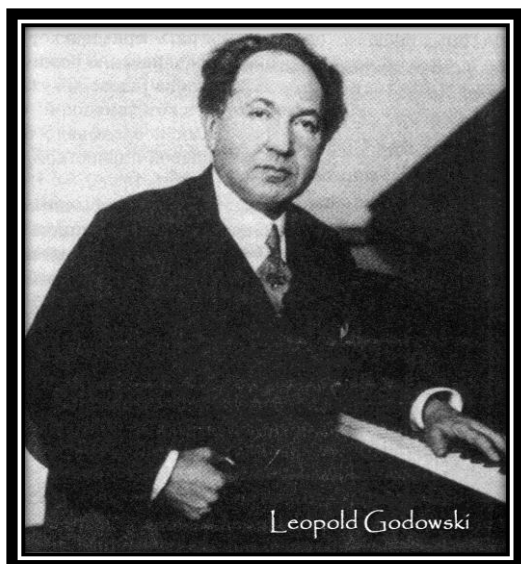
*Anteayer recibí la querida y excelente carta de papá, que me levantó el ánimo muy bien, — y hoy les escribo una postal. He trabajado muchísimo — de nuevo he aprendido muchas cosas, además, trabajo especialmente sobre el programa para el Meisterschule y para el Prüfung [examen], por eso les escribo muy rara vez. <...> Godowski nuevamente se fue a Venecia con toda su familia, — yo no he podido aún hablar con él, ya que quiero hacerlo después de mi recital — el martes él incluso no alcanzó a escucharme el Burleske,\* — tanto tiempo ocuparon aquellos estudiantes con sus conciertos: el concierto de Grieg lo hemos escuchado ya seis veces — yo siempre lo acompaño — de otra forma puede uno enloquecer de aburrimiento. Pero es interesante cómo enseña y cómo se enoja.*

*Los abrazo con todas mis fuerzas*

*Su Harri.*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> SZYMANOWSKAJA, Zof'ja: «Katot y Garri» en: RICHTER, Elena, ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007, p. 15.





En agosto de ese mismo año estalla la primera guerra mundial en Europa, y Heinrich Neuhaus, quien sólo tenía un diploma de la Academia Estatal de Música de un país en guerra con Rusia, prácticamente no contaba con documento alguno que validara su educación superior. En el caso de una movilización, Heinrich tendría que enlistarse como soldado raso sin

educación. Es por eso que en la primavera de 1915 sus padres deciden enviarlo a Petrograd [St. Peterburg], para presentar todos los exámenes en el conservatorio, y obtener así el título de “artista libre”.<sup>11</sup>

Para el recital de su graduación del conservatorio, Heinrich Neuhaus tocó el concierto para piano en *e-moll* de Chopin, y la sonata *d-moll* para piano y violín de J. Brahms, con el violinista P. Kochanskij.

Uno de los presentes en este examen de graduación fue el pianista y musicólogo D. A. Rabinovič, estudiante en ese entonces del conservatorio de Petrograd, y discípulo de Leonid V. Nikolaev, quien relata años después sobre este concierto:

«En los primeros días del verano de 1915 en el conservatorio de Petrograd, se oyó el rumor de que en la Malyj zal tocaría un desconocido, pero excelente pianista, al parecer sobrino de F. Blumenfeld. Naturalmente todos los jóvenes del conservatorio se dirigieron en masa a la Malyj zal. Tocaba Neuhaus. Nosotros en verdad no sabíamos nada sobre él, acaso solo que era discípulo del célebre L. Godowski, y que antes de la guerra estudiaba en Viena, y ahora, terminaba el conservatorio de Petrograd, como entonces se decía, “por sí mismo”. Ahora ya es difícil recordar cuales eran las obras de su programa de graduación, pero se quedó para toda la vida la sensación de aquella

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 422. \* *Burleske* en *d*, para piano y orquesta de R. Strauss (1885-6). — O. Ch.

<sup>11</sup> “*Svobodnyj chudožnik*” [Artista libre]. Nombre del título que otorgaba el conservatorio de St. Peterburg [Petrograd], hasta la revolución de 1917. — O. Ch.

interpretación de insurrecta llamarada, impetuosa, y aquella reacción vehemente que esta interpretación provocaba en el público, — literalmente en la sala corría la ráfaga! Y también recuerdo las palabras de un músico maduro y serio: “Que admirable e inteligente inspiración!”»<sup>12</sup>

En la primavera de ese mismo año, en una velada musical en un apartamento de Petrograd, Heinrich Neuhaus conoce al compositor Sergej Prokof'ev.

«Había muchos invitados, entre ellos Aleksandr Ziloti, F. M. Blumenfeld y otras personalidades de la música. Para entonces ya conocía las obras de Prokof'ev y había escuchado mucho sobre él, y por eso le miraba a los ojos... Pronto comenzó la música. El anfitrión me pidió tocar. Toqué la Segunda sonata de Karol Schimanovskij. [...] Después toqué unas cuantas piezas, pero no recuerdo qué. Me levanté y mi tío Felix Michajlovič me llevó con Ziloti, quien me preguntó con quien estudiaba y algo más. Después todos juntos le pedimos tocar a Prokof'ev. Él con gusto se acercó al piano y puso sobre el atril una partitura — esto era algo que acababa de escribir, “Sarcasmos” en manuscrito... La impresión fue completamente sorprendente...»<sup>13</sup>

En octubre 1916, tras un año de estancia en Petrograd, Heinrich Neuhaus es invitado por el director de la Sociedad Imperial Rusa de Música de Tiflis (capital de Georgia), N. D. Nikolaev, a trabajar como profesor del Colegio de música. Pero en junio de 1918, con la ocupación germano-turca de Georgia, Heinrich Neuhaus abandona Tiflis, y regresa a Elisavetgrad con sus padres.

En este periodo, H. Neuhaus inicia en Elizavetgrad una intensa actividad musical y social-ilustrativa. Con el establecimiento del gobierno soviético, se inició en su ciudad natal una intensa vida cultural, debido al nombramiento del alcalde A. G. Gajnsinskij, un violinista aficionado y amante de la música, quien posteriormente sería el primer director de la Editorial Estatal de Música en Moscú. Ese mismo año, A. Gajnsinskij nombra a Karol Schymanowski como primer suplente del secretario

---

<sup>12</sup> RABINOVİČ, D.: «K 70-letiju Heinrich'a Neuhaus'a.» *Sovietskaja Muzyka*, № 4, 1958, p. 95.

<sup>13</sup> NEUHAUS, H.: «Kompozitor-ispolnitel' (iz vpečatlenij o tvorčestve i pianizme Sergeja Prokof'eva)» en: AAVV: S. S. Prokof'ev. *Materialy. Dokumenty. Vospominanija*. Sbornik. Muzgiz, M., 1956/ 2-e izdanie —1961, p. 445.

de la sección musical (MUZO) del Comisariato para la Educación en Elizavetgrad, el compositor V. Deševov. También H. Neuhaus es nombrado como segundo suplente. Sobre la actividad musical en Elizavetgrad, H. Neuhaus escribe:

«Al principio nuestra actividad era insegura e indeterminada, todo era nuevo e inhabitual, pero con el tiempo nos concentramos en los conciertos organizados con nuestros propios recursos. [...] Los conciertos que organizábamos en la bella sala grande del antiguo colegio de señoritas tenían tal éxito, que los ocurrentes del lugar decían que incluso se aparecían ahí los ejecutados.\* [...] Recuerdo esto con tanto detalle, porque Elizavetgrad nunca había experimentado tal “florecimiento” en su vida musical, como en el verano de 1918.»<sup>14</sup>

## El Conservatorio de Kiev

En el otoño de 1918 H. Neuhaus se traslada a Kiev, la capital de Ucrania, para dar clases de piano en el conservatorio (v. *supra*, cap. III, *Kievskaja Konservatorija*). En ese mismo periodo trabajaban en el conservatorio de Kiev su tío, Felix M. Blumenfeld, el musicólogo Boleslav L. Javorskij, el pianista G. Beklemiščev, discípulo de V. Safonov en Moscú, y Sergej Tarnovskij, discípulo de T. Leszetycki en St. Peterburg. En ese mismo periodo de estancia de Neuhaus en Kiev, se graduó del conservatorio Vladimir Horowitz, uno de los más célebres pianistas rusos en occidente, discípulo de V. Puchal'skij, y posteriormente de F. Blumenfeld. Al igual que en Elizavetgrad, H. Neuhaus continuó con su actividad concertística, a pesar de las dificultades de la guerra civil, producto de la revolución. H. Neuhaus se presentaba en veladas pianísticas tocando a dúo con su tío Felix Blumenfeld, o con V. Horowitz, y a veces organizando conciertos-conferencias con demostraciones musicales al piano.

---

<sup>14</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma...*, op. cit., p. 32.

\* H. Neuhaus se refiere a los ejecutados durante los disturbios y pogromos de Elizavetgrad en 1918. Véase *infra*, cita 19. — O. Ch.



«En Kiev, — escribe H. Neuhaus, — en aquellos años de la guerra civil, cuando no había conciertos sinfónicos, tocábamos con Felix Michajlovič en la sala del conservatorio nuestras propias transposiciones a dos pianos de muchos fragmentos del “Anillo de los Nibelungos”, y en otras ocasiones — el “Poema Éxtasis” y “Prometeo” de Skrjabin, además, “Prometeo” era interpretado de “ancore” en el programa dos veces, y hasta tres (!).»<sup>15</sup>

En el conservatorio de Kiev, tras el inicio de una actividad pedagógica más intensa, aparecen los primeros

discípulos de H. Neuhaus dignos de mención.

En primer lugar, el pianista Teodor D. Gutmann, excelente pedagogo quien por muchos años fue asistente de la clase de H. Neuhaus en el conservatorio de Moscú, y después de la guerra, profesor del Instituto *Gnesinych* de Moscú. La pianista Vera Razumovskaja, quien posteriormente estudiaría con Leonid V. Nikolaev en el Conservatorio de Leningrad (v. *infra*, cap. VIII, *Personalidad y Método*, cita 44). Y Natan Perelman, profesor del conservatorio de Leningrad.

También en Kiev, durante los descansos de verano en su casa de campo (dača) de Iperne, se inicia a partir de 1928 la amistad entre H. Neuhaus y el poeta Boris Leonidovič Pasternak (premio nobel de literatura, 1958).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> DEL'SON, V. *Genrich Nejgauz*. M., Muzyka, 1966, p. 23.

<sup>16</sup> Boris Pasternak había intentado en su juventud ser compositor, idea que abandonó en 1913 al graduarse de la Universidad de Moscú en filosofía, y dedicarse por completo a la carrera literaria. Su madre, Rosa Pasternak (Kaufmann de soltera), había sido una renombrada pianista, discípula de A. Rubinstein en el conservatorio de St. Peterburg, y de T. Leszetycki en Viena. El compositor A.

La estética poética de Pasternak fue un importante factor en el pensamiento y la creación interpretativa de H. Neuhaus. Este tipo de paralelismos entre la poesía y la música se encuentra en varios artistas rusos, como el paralelismo entre el pianismo de Sergej Prokof'ev con el estilo declamativo de Vladimir Majakovskij, o el arte interpretativo de Vladimir Sofronickij con la poesía de Aleksandr Blok.

«Soy infinitamente feliz recordándolo, y me enorgullezco el que haya sentido una tierna amistad hacia esta persona admirablemente fina, y un inspirado artista único, —



afirma Neuhaus —...Si el principio musical de la poesía (como también el principio poético de la música) se pudiera condensar en la figura de la persona, si nos imagináramos estos hermosos elementos de nuestra vida

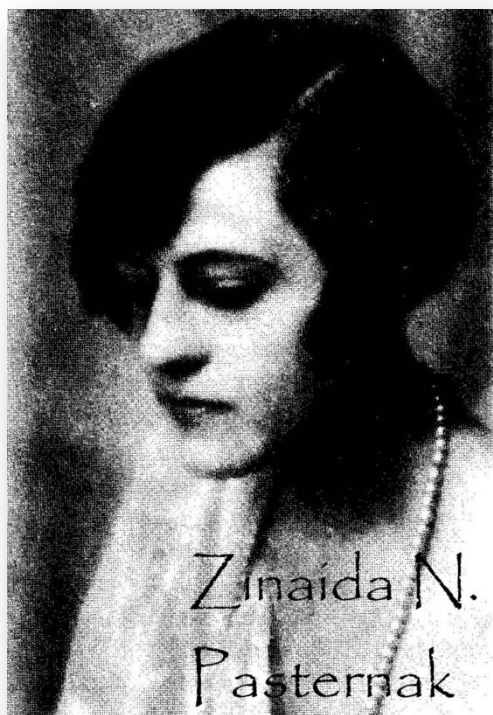
condensados en una madeja, en un cristal, entonces este tipo de condensación sería Boris Leonidovič Pasternak. Su poesía fue para mí una de las cumbres de la sinceridad y la perfección. En ocasiones ésta es para mí tan preciada y cercana como lo es el arte de Chopin, Skrjabin, o Brahms, como lo más alegre y maravilloso que he experimentado en el mundo del arte. Bajo el influjo invisible a los sentidos y pensamientos de esta personalidad, admirablemente multifacética y dotada, es como si yo, iluminándome bajo su luz, hubiera vivido unas cuantas décadas...»<sup>17</sup>

---

Skrjabin tuvo una gran influencia sobre el joven Boris Pasternak, a quien conoció en el verano de 1903 en la casa de campo (dača) de sus padres en Obolenskoe. Bajo el impacto de este primer encuentro, el joven Boris de tan solo 13 años decidió dedicarse a la composición. En los siguientes seis años, Boris Pasternak estudió música con el musicólogo Jurij Engel, y más tarde con el compositor Reinhold Moritsevič Glière. De su incipiente obra musical, sólo concluyó la Sonata para piano en un solo movimiento en *b-moll*, escrita en junio de 1909, descubierta en el archivo de Heinrich Neuhaus. Esto demuestra un aspecto importante más de la estrecha relación entre estos dos grandes artistas. Cfr. BARNES, Ch.: «Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple» *Tempo*, New Ser., № 121 (Jun., 1977), pp. 13-25.

<sup>17</sup> DEL' SON, V. *Heinrich Neuhaus*, op. cit., p. 47. De las conversaciones del autor con H. G. Neuhaus.

## Zinaida N. Pasternak



Zinaida Nikolaevna Eremeeva<sup>18</sup> nació en St. Peterburg en 1897. Su abuelo materno fue un inmigrante italiano, de apellido Giotti. Comenzó a estudiar el piano en el conservatorio de Petrograd en 1914. En 1917 Zinaida Nikolaevna se muda a Elizavetgrad con su tía. En ese entonces Heinrich Neuhaus era ya profesor de piano en el conservatorio de Tiflis, Georgia. Después de un primer año de trabajo en el conservatorio, durante la visita a sus padres en el verano de 1917 a

Elizavetgrad, Heinrich Neuhaus conoce a Zinaida Nikolaevna, quien había solicitado clases de piano en la escuela de sus padres ese verano. En el otoño, Heinrich regresa a Tiflis, y Zinaida Nikolaevna continúa sus clases de piano con Natal'ja Neuhaus, su hermana. Al siguiente verano, Heinrich Neuhaus regresa a Elizavetgrad, y las clases con Zinaida se reanudan. Para ese entonces estalla la guerra civil en Ucrania, producto de la revolución de octubre y el fin de la primera guerra mundial, y la vida en todo el imperio Ruso se hace aún más difícil.

Zinaida Pasternak escribe en sus memorias:

«En el verano de 1918 llegó de Tiflis Neuhaus. Las clases se reanudaron. Pero la vida se hizo peligrosa — el poder cambiaba cada semana. [...] La banda de los Grigor'evcy estuvieron por tres días y asesinaron a todos los judíos que no alcanzaron a esconderse. Era el verano y no había quien removiera los cuerpos, y había un olor terrible en la

<sup>18</sup> Eremeeva era el apellido de soltera de Zinaida Nikolaevna. Después Neuhaus, y finalmente Pasternak.— *O. Ch.*

ciudad. Yo nunca había visto tanta barbarie, y estos pogromos me marcaron para toda la vida. Muchos alumnos de los Neuhaus eran judíos, que ellos mismos escondieron en su desván, y que por fortuna, no los descubrieron.»<sup>19</sup>

En el otoño de ese mismo año Heinrich Neuhaus se traslada a Kiev, en donde le habían ofrecido un puesto en el conservatorio. Antes de partir, Heinrich le propone a Zinaida ingresar al conservatorio de Kiev para seguir estudiando con él. Al cabo de unos meses, y bajo las difíciles condiciones materiales y políticas de ese periodo, Heinrich y Zinaida comienzan a vivir juntos.

«A pesar de la difícil situación de hambre y los continuos cambios de gobierno, las salas de teatro y de conciertos estaban llenas, y en el arte y la literatura se sentía un renacer. En Kiev se reunían muchos célebres músicos. Llegó el tío de Neuhaus, Blumenfeld, invitado al conservatorio de Kiev (aquel mismo Blumenfeld que me examinaba en el conservatorio de Peterburg). En esa misma época se graduaba de la clase de Blumenfeld en el conservatorio de Kiev, el joven de dieciséis años Vladimir Horowitz, uno de los mejores pianistas de nuestros tiempos. El recuerdo de su examen me quedo para toda la vida. [...] Nos hicimos amigos y constantemente nos visitábamos mutuamente. Vladimir Horowitz tenía una hermana, Ginja, talentosa pianista. Ambas tuvimos una vida difícil, y con ella decidimos organizar un concierto de Neuhaus y Horowitz juntos a dos pianos. [...] El éxito fue enloquecedor.»<sup>20</sup>

En Kiev la pareja Neuhaus vivieron por tres años. En 1922, H. Neuhaus y su tío F. Blumenfeld son invitados como profesores al conservatorio de Moscú, en donde recibieron cada uno de ellos una vivienda de una sola habitación, en el mismo edificio de la calle Povarskaja.<sup>21</sup> En 1925 nace su primer hijo Adrian, y dos años después Stanislav, quien siguiendo la tradición familiar, llegó a ser un excelente

---

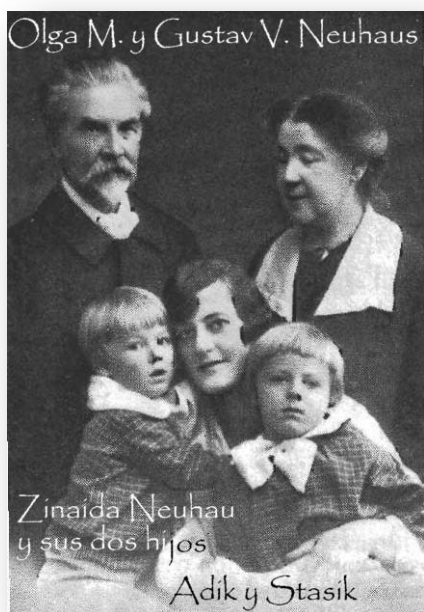
<sup>19</sup> PASTERNAK, Zinaida: *Vospominanija*. M. Grit, 1983/ M., «Klassika-XXI» 2004, pp. 28-29. Citado en: RICHTER, Elena, ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007, p. 56.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 35-36; [RICHTER] p. 59.

<sup>21</sup> Aquí es necesario aclarar que para 1922, en la Unión Soviética se habían repartido todas las casas habitación dentro de la población en las ciudades. Adquirir una vivienda era imposible, y ésta se asignaba por medio del centro de trabajo. La demanda de casas habitación era enorme, por no decir catastrófica. En la novela de Boris Pasternak, *Dr. Živago*, se describe con gran maestría, a través del modelo artístico, la situación de la vivienda y de la dura vida en los primeros años de la revolución, y el establecimiento de la Unión Soviética. — O. Ch.

pianista y pedagogo, asistente de su padre en el conservatorio de Moscú.

«Vivíamos los cuatro en una sola habitación. Los niños dormían tras una cortina, y del otro lado había dos pianos de cola. Constantemente venían alumnos, y en casa no había un instante en que no se escuchara música. De Leningrad llego a visitarnos por dos semanas Horowitz (y el violinista Milstein), y no se cerraba el piano durante doce horas diarias. En algunas ocasiones toque con Horowitz a cuatro manos, que disfrutaba enormemente. Seguido tocaba con Heinrich Gustavovič a cuatro manos, y a esto se limitaba mi actividad musical, ya que las preocupaciones y la alegría maternal ocupaba todo mi tiempo. En esta habitación en Povarskoj vivimos cerca de seis años, y en 1928 nos mudamos a un piso de tres habitaciones en el callejón Trubnikovskij.»<sup>22</sup>

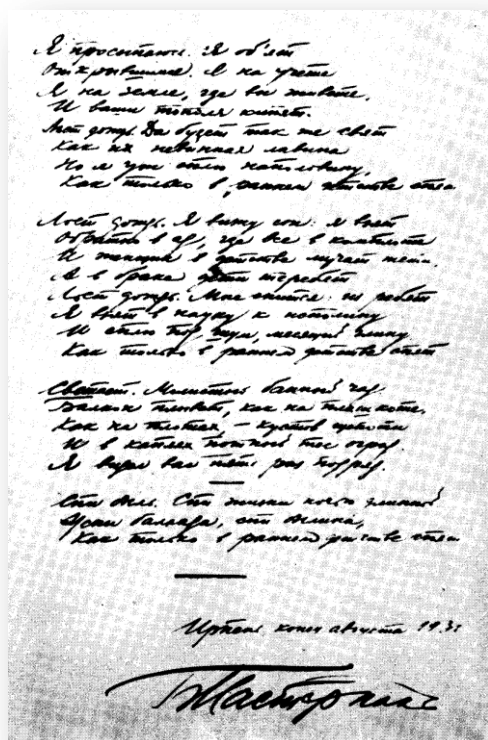


Pero en 1926, después del nacimiento de Adrian y ya esperando a Stanislav, Zinaida se entera que Milica Sergeevna, la prometida de Heinrich Neuhaus en Elizavertgrad, había dado a luz una hija suya dos años antes, y su relación se deteriora.

En 1928 Boris Pasternak y Heinrich Neuhaus habían iniciado una estrecha relación de amistad. Boris Pasternak adoraba las interpretaciones musicales de Heinrich, y éste a su vez amaba la poesía de Pasternak, que leía frecuentemente en voz alta. Boris Pasternak dedicó su poema “Ballada” (primera) a H. Neuhaus, con motivo de un concierto de verano en Kiev, en donde Heinrich interpretó el concierto para piano en *e-moll* de F. Chopin. Durante esta relación, Boris Pasternak y Zinaida Nikolaevna inician una relación amorosa, que culmina con la separación de Heinrich Neuhaus, y el divorcio de Boris Pasternak de su primera esposa.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38; [RICHTER] pp. 60-61.





«Inmediatamente después de su llegada a Moscú [B. L. Pasternak. — E. R.]\* nos visitó en Trubnikovskij. Él pasó al gabinete de Heinrich Gustavovič, cerró la puerta, y conversaron por largo rato. Cuando se fue, vi por la expresión de mi marido que algo sucedía. Sobre el piano había dos manuscritos de la Ballada. Una dedicada a mí, y la otra a Neuhaus. Ambos poemas me gustaron muchísimo. Heinrich Gustavovič cerró la puerta con llave, y dijo que tenía que hablar muy seriamente conmigo. Resulta que Boris Leonidovič le dijo que se había enamorado de mí y que este sentimiento no

era pasajero. Él no se imaginaba todavía como sería esto en la vida, pero era claro que no podría vivir sin mí. Ambos se sentaron y lloraron juntos, ya que se querían mucho y eran buenos amigos.»<sup>23</sup>

En 1932, después de muchas travesías y dificultades, Boris Leonidovič Pasternak y Zinaida Nikolaevna Eremeeva, contraen matrimonio.<sup>24</sup>

## El Conservatorio de Moscú

En octubre de 1922, a petición del Comisario de Educación Anatolij V. Lunčarskij, Felix Blumenfeld y Heinrich Neuhaus son transferidos del Conservatorio de Kiev al de Moscú. En esta institución, H. Neuhaus trabajó por casi cuarenta años, con un breve periodo de dos años en Sverdlovsk, a donde fue evacuado durante la

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 46-47; [RICHTER] p. 61. \* La nota entre corchetes pertenece a Elena Richter, editora de *Recordando a Neuhaus*.

<sup>24</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 57-58; También, ZIMJANINA, N.: *Stanislav Neuhaus. Vospominanija, pis'ma, materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988.



segunda guerra mundial para trabajar en el conservatorio de los Urales (v. *infra*, p. 338). En el periodo de la evacuación, a pesar de las limitaciones físicas causadas por la enfermedad, H. Neuhaus tocó en muchas ciudades de Siberia.

En 1933 H. Neuhaus había enfermado de difteria, justo después del primer concurso inter-republicano de intérpretes músicos de la Unión Soviética, en el que Emil' Gilel's, un talentoso pianista de tan solo 17 años de edad, había ganado el

primer lugar. Con la tensión nerviosa del concurso la enfermedad se complicó en una polineuritis grave, provocando la parcial paralización de su brazo derecho. Esto limitó por varios años su actividad concertística. Al año siguiente, el entonces director del conservatorio de Moscú, S. T. Šackij, le propuso a Neuhaus la suplencia de la dirección del conservatorio, a la cual accedió ante la imposibilidad de tocar el piano por el momento. Pero al año siguiente, S. Šackij fallece de un infarto, y H. Neuhaus se convirtió en el virtual director del conservatorio de Moscú, puesto que ocupó hasta 1937.<sup>25</sup>

Años después, Vera Adueva-Kelman, una de sus ex alumnas del conservatorio de Kiev, relata en sus memorias sobre la parálisis parcial de su brazo derecho.

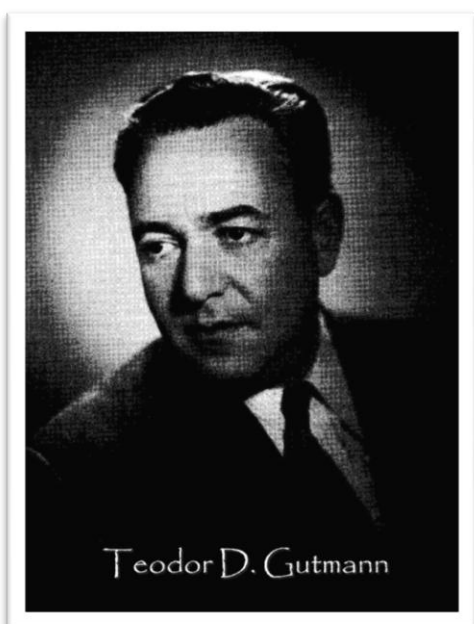
«En 1938 me mudé a Moscú y al poco tiempo me casé con Nikolaj Alfredovič Aduev — y resultó que Heinrich Gustavovič era conocido suyo desde hacía mucho, e incluso fueron amigos. Ellos se conocieron en un sanatorio; a Neuhaus le dolían los brazos y casi no podía tocar, y lo más importante, había perdido la fe en sí mismo. Y en ese momento Aduev influyó sobre él casi de manera hipnótica: forzándolo a sentarse a

<sup>25</sup> Cfr. NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma...*, op. cit.

tocar, y resultó que Neuhaus podía! Su alegría no tenía límites. Después él recordaría esto con gran agradecimiento.»<sup>26</sup>

## Heinrich Neuhaus y sus Discípulos

Como ya hemos mencionado anteriormente, en el conservatorio de Kiev estudiaron con Neuhaus los pianistas: Vera Razumovskaja, Abraham Logovinskij (posteriormente docentes del Conservatorio de Leningrad); Arnold Al'švang (pianista y musicólogo, dedicado a la teoría del pianismo, v. bibliografía final); Natan Perelman; Zoja Kalina; y Matías Grinberg.



Uno de los primeros discípulos de H. Neuhaus en el conservatorio de Kiev, fue Teodor Davydovič Gutmann. En 1922, al ser promovido H. Neuhaus al conservatorio de Moscú, T. Gutmann le sigue, ingresando al conservatorio de Moscú de donde se graduó con medalla de oro en 1930. T. Gutmann fue laureado del concurso internacional de piano *F. Chopin* en Varsovia, y del primer concurso inter-republicano de la Unión Soviética de 1933 en Moscú. Fue asistente de H. Neuhaus en el conservatorio hasta 1941. Después de la segunda guerra mundial, Teodor D. Gutmann es invitado a la cátedra de piano del Instituto *Gnesinych* (actualmente *Academia Rusa de Música Gnesinych*), fundado en 1944 en Moscú por Elena Fabianovna Gnesina, siendo su director desde 1958 hasta 1972. Otros discípulos de H. Neuhaus del conservatorio de Moscú también formaron parte de la cátedra de

---

<sup>26</sup> RICHTER, Elena, ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007, p. 33.

piano del Instituto *Gnesinych*, como Evgenij Jakovlevič Lieberman, Vladimir Jur'evič Tiličeev, Anatolij Vedernikov, y Leonid Efimovič Brumberg.<sup>27</sup>

Quizá uno de los más destacados discípulos de H. Neuhaus del conservatorio de Moscú, hasta la segunda guerra mundial, fue el talentoso pianista odessita, Emil' Gilel's (1916-1985). A los cinco años de edad Emil' Gilel's inicia sus estudios en Odessa, Ucrania, con Jakov Isaakovič Tkač, discípulo del pianista francés Raoul Pugno. A los once años el pequeño Emil' dio su primer concierto en la sala del conservatorio de Odessa.

En 1930 Emil' Gilel's ingresa al conservatorio de Odessa, a la clase de la pianista Berta Michajlovna Reingbald. En 1932 viaja a Moscú para un primer encuentro con Heinrich Neuhaus, en el que le escuchó tocar dándole provechosos consejos. Al año siguiente, E. Gilel's participa en el primer concurso inter-republicano de intérpretes músicos de la Unión Soviética, ganando el primer lugar con tan solo 17 años de edad.



H. Neuhaus, Berta Michajlovna, Emil' Gilel's

En noviembre de 1935 Emil' Gilel's se gradúa del conservatorio de Odessa, e ingresa ese mismo año al postgrado del conservatorio de Moscú, en la clase de H. Neuhaus. Al año siguiente, en junio de 1936, Emil' Gilel's junto con Jakov Flier, discípulo de K. Igumnov

en Moscú, son enviados al Concurso Internacional de la Academia de Música de Viena, en donde E. Gilel's obtiene el segundo lugar, y J. Flier el primero. El jurado del concurso estaba constituido por grandes pianistas, como Emil Sauer, Edwin Fisher y otros. Inmediatamente después del concurso, Heinrich Neuhaus escribió una reseña del concurso, en la revista *Sovetskoe iskusstvo* del 11 de junio de ese año.

<sup>27</sup> Cfr. MALINKOVSKAJA, A.: *Heinrich Neuhaus i ego učeniki. Pianisty-gnesincy passkazyvajut*. M., «Klassika-XXI» 2007.

H. Neuhaus escribe:

«Es necesario aclarar que las condiciones técnicas del concurso fueron bastante rígidas y difíciles. A cada concursante se le daba un tiempo muy limitado, y nuestros participantes incluso no pudieron tocar las obras enteras propuestas en la segunda ronda. [...] El otorgamiento a los dos jóvenes pianistas soviéticos (Flier — 24 años, Gilel's — 20) de los dos primeros premios de un concurso internacional, representa la más alta calificación al pianismo soviético. [...] Flier es un talentoso y joven pianista, trabajador, y un artista dedicado a su objetivo. En su manera se siente que él ya conscientemente ha tomado su camino. Gilel's es un tipo de músico más natural. Sus posibilidades técnicas, su virtuosismo y su maestría son ilimitados. Pero a pesar de su gran musicalidad, en él se siente la ausencia de una cultura general, que se justifica por supuesto por la edad.»<sup>28</sup>

Dos años más tarde, nuevamente junto con Jakov Flier y otros pianistas soviéticos, como Pavel Serebrjakov, discípulo de Leonid Nikolaev en Leningrad, e Isaak Michnovskij, discípulo también de K. Igumnov, participaron en el concurso internacional *Eugène Ysaÿe* de Brussels, Bélgica, obteniendo esta vez E. Gilel's el primer premio. El concurso le dio a Emil' Gilel's la fama y el reconocimiento mundial, que muy pronto se vería ensombrecido con la segunda guerra mundial. En 1938 Emil' Gilel's termina su postgrado del conservatorio de Moscú con H. Neuhaus, e inicia su trabajo pedagógico en esta misma institución.<sup>29</sup>

Otro de los extraordinarios pianistas que le dieron fama a la escuela de Heinrich Neuhaus en Moscú, fue Svjatoslav Richter, considerado por la crítica de la posguerra en occidente, como el pianista del siglo.

Svjatoslav Teofilovič Richter nace en Žitomir, Ucrania, el 20 de marzo de 1915. Su padre Teophil Richter, pianista y compositor de origen alemán, había estudiado en

---

<sup>28</sup> NEUHAUS, H.: «Posle konkursa» *Sovetskoe iskusstvo*, 11 ijunja 1936 (ahora en: NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i....* op. cit., p. 451, n.).

<sup>29</sup> Cfr. MILSTEIN, Jakov I.: «Emil' Gilel's» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1948, pp. 55-61; CHENTOVA, Sofja: *Emil' Gilel's*. M., Gos. muz. izd., 1959; BARENBOIM, Lev A.: *Emil' Gilel's. Tvorčeskij portret*. M., Muzyka, 1986; y, GORDON, G.: *Emil' Gilel's. Za gran'ju mifa*. M., «Klassika-XXI» 2007.

Viena, y posteriormente emigrado a Rusia como profesor del conservatorio de Odessa. En 1922 Svjatoslav Richter comenzó a estudiar piano y composición, siendo autodidacta en ambas áreas. De 1930 a 1932 trabajó como acompañante de la casa de marina en Odessa, y posteriormente en la Filarmónica. Hizo su debut a los 19 años de edad tocando Chopin, y al año siguiente se hizo acompañante del Teatro Académico de Ópera y Ballet de Odessa.



En 1937 Svjatoslav Richter ingresa a la clase de piano de H. Neuhaus en el conservatorio de Moscú. Al año siguiente, H. Neuhaus publica un primer artículo sobre Richter, titulado: *Hacia las Cumbres de la Cultura Musical*, en el que realiza una

breve reseña sobre su arte pianístico.

«Con gran alegría encuentro en mis nuevos alumnos la combinación armónica del talento y la cultura. En mi clase ahora crece el joven pianista Svjatoslav Richter. Tiene tan solo 23 años de edad, pero no solo es un pianista brillante, sino un verdadero y profundo artista. Estas cualidades en conjunto con una amplia visión cultural, y una modestia única, hacen de Richter el típico representante de la joven intelectualidad artística soviética.»<sup>30</sup>

Tres años más tarde, el 26 de noviembre de 1940, S. Richter hace su debut oficial en la *Malyj Zal* del conservatorio de Moscú, con obras de compositores rusos, incluyendo el estreno de la sexta sonata para piano de S. Prokof'ev, quien estuvo presente en el concierto. Posteriormente Prokof'ev le dedicaría su novena sonata.

En el Nº 5 de la revista *Ogonek* de 1941, H. Neuhaus escribe sobre la escuela pianística soviética, haciendo una breve reseña de este concierto:

<sup>30</sup> NEUHAUS, H.: «K vysotam muzykal'noj kul'tury» *Sovetskoe iskusstvo*, 30 oktjabrja, 1938 (ahora en: NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i....* op. cit., p. 460, n.).

«El nombre de Svjatoslav Richter es oído por primera vez entre los moscovitas esta temporada. Richter es un fenómeno extraordinario. No solamente posee enormes cualidades y un gran virtuosismo: tiene además aquello que es necesario a cada verdadero pianista, y que es la creatividad, la interpretación emocional del texto musical. [...] En la ejecución de Richter brilla la legítima severidad de un verdadero artista. En él no existe la exhibición, nada que suene a efecto superficial. Estas cualidades son por cierto comunes a todos los pianistas de la escuela soviética. Todos nuestros intérpretes poseen grandes cualidades para el virtuosísimo. Pero el armamentismo técnico no es el objetivo en sí, éste sirve sólo para una exacta y fiel transmisión de la idea del compositor. Ellos tocan simple, sincera, y convincentemente. La aspiración a ser comprendido por un amplio círculo de escuchas es lo que dirige a cada músico soviético. Hace poco, durante los diez días de música soviética, en el conservatorio tuvieron lugar varios conciertos, entre ellos el de Svjatoslav Richter. Se interpretaron obras de compositores soviéticos. En los conciertos estuvieron presentes los autores de las obras. El compositor Sergej Prokof'ev escuchó la ejecución de Richter y le pidió al joven pianista ser el intérprete de su Quinto concierto. Y a mí, el maestro de Richter, en el curso de cuatro años que he observado con un interés creciente su desarrollo creativo, me fue grato convencerme cómo se ha ganado rápidamente la simpatía de nuestro exigente público.»<sup>31</sup>



Durante la segunda guerra mundial, el padre de Sviatolav Richter fue arrestado en Odessa y ejecutado, al igual que otros alemanes radicados en Ucrania. Su madre abandonó Odessa junto con las tropas ocupantes al final de la guerra, y se

instaló eventualmente en Stuttgart. S. Richter volvió a ver a su madre sólo hasta 1961, creyendo que había muerto en 1942.

<sup>31</sup> NEUHAUS, H.: «Svjatoslav Richter» *Ogonek*, № 5, 1941 (ahora en: NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i....* op. cit., pp. 179-80)

El debut de Svjatoslav Richter en occidente tras la segunda guerra mundial causo gran revuelo, seguido de una serie de grabaciones, que incluyeron las sonatas de S. Prokof'ev. De 1960 a 1989 S. Richter tenía un promedio de 70 conciertos al año, en giras por toda Europa y Japón. Muchos de sus recitales y conciertos fueron grabados en vivo, lo que le convierte en el pianista más grabado.

A diferencia de muchos otros pianistas soviéticos de su generación, Richter nunca dio clases de piano. No le interesó la pedagogía, siendo la pintura una de sus grandes pasiones.<sup>32</sup>

A lo largo de su carrera pedagógica, Heinrich Neuhaus tuvo varios asistentes en su clase del conservatorio de Moscú. El primero de ellos fue precisamente uno de sus primeros discípulos en Kiev, Teodor Davydovič Gutmann, quien fue asistente de Neuhaus en Moscú de 1933 hasta 1941.



Después de la segunda guerra mundial, H. Neuhaus tuvo varios asistentes más, como su discípula Tat'jana Chludova, quien murió prematuramente de cáncer, y posteriormente sus discípulos: Lev N. Naumov, (asistente principal); su hijo

Stanislav H. Neuhaus; y Evgenij V. Malinin.

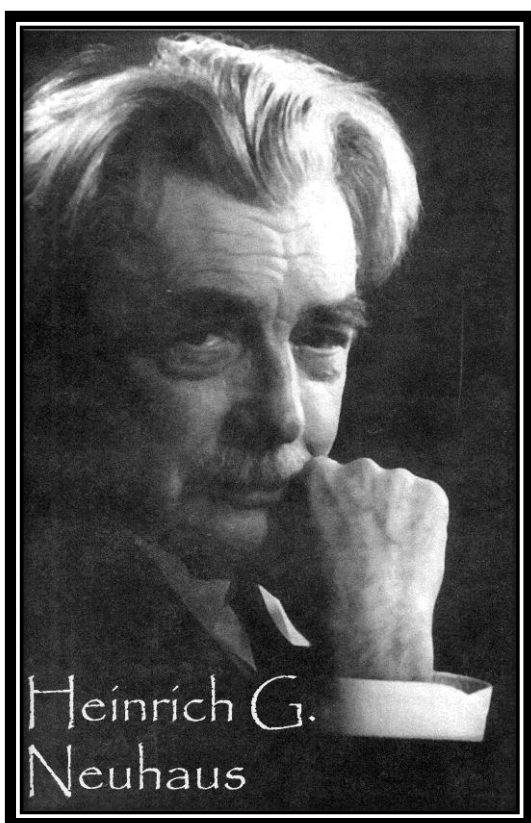
Lev N. Naumov fue asistente de H. Neuhaus de 1955 a 1967. Ingresó al conservatorio de Moscú en 1944 a la clase de composición de V. Šebalin, y en piano con H. Neuhaus, graduándose en 1950. En 1953 comenzó como asistente de la clase de análisis y formas musicales, del musicólogo Leo Abramovič Mazel en el

<sup>32</sup> Cfr. MILSTEIN, J.: «Svjatoslav Richter» *Sovietskaja Muzyka*, № 10, 1948, pp. 5-30; MONSAINGEON, Bruno: *Richter. Ecrits et conversations*. Fondettes, Editions Van de Velde, 1998 (trad. rus. O. Pičugin. *Richter. Dnevnik. Dialogi*. M., «Klassika-XXI» 2005).



conservatorio. En 1955 H. Neuhaus le nombra asistente de su clase de piano. En 1967 L. Naumov es nombrado docente del conservatorio de Moscú, y desde 1976 como profesor titular del mismo. Recientemente en 2002, Lev Naumov publicó un libro de memorias, titulado: *Bajo el signo de Neuhaus*.<sup>33</sup>

La carrera pedagógica de H. Neuhaus se prolongó por casi medio siglo, hasta su muerte acaecida el 10 de octubre de 1964. En este periodo H. Neuhaus educó a varias generaciones de pianistas, entre los cuales se encuentran grandes figuras del pianismo mundial. El trabajo pedagógico de H. Neuhaus, su herencia pianística, lo continuaron sus discípulos y los discípulos de éstos en la mayor parte de los conservatorios de Rusia, y en algunos otros de Europa y Norteamérica.



Su influencia pedagógica fue multifacética, fundamentalmente dirigida a formar la conciencia, la concepción, y los gustos de sus discípulos. Desde el punto de vista profesional, se puede afirmar que H. Neuhaus fundó una escuela, es decir, una unidad de ideas y formas de trabajo, cuyas características principales fueron la reafirmación y amor por la vida, y la percepción optimista de la realidad. Sus principios estéticos se basaron en la armonía, la naturalidad y la sencillez suprema. En su aspiración por comprender la esencia y la

idea poética de la obra, a través del análisis escrupuloso de la música, sobre todo de su forma, lenguaje y factura, H. Neuhaus buscó siempre los medios interpretativos y expresivos más adecuados.

Con su trabajo, H. Neuhaus demostró que la pedagogía pianística es un gran arte,

---

<sup>33</sup> NAUMOV, Lev N.: *Pod znakom Nejgauza*. Moskva, RIF «Antikva», 2002.

llevándola casi hasta la perfección. Su manera de trabajar en clase era inusualmente libre, siendo posible gracias a la unidad de sus ideas, métodos, y del contenido y forma en su trabajo pedagógico. Al igual que el arte, su pedagogía artística pudo tener la capacidad biológica de la prolongación de la especie, lo que le permitió fundar una escuela capaz de desarrollarse por sí misma.

Para finalizar, quisiéramos aclarar sobre el breve periodo de dos años de trabajo de Neuhaus en Sverdlovsk, a donde según la versión oficial, fue evacuado durante la segunda guerra mundial para trabajar en el conservatorio de los Urales. Por muchos años en el ámbito musical soviético se calló sobre el arresto de Neuhaus, ocurrido el 4 de noviembre de 1941. El posible motivo de éste, fue quizá el no haber expresado Neuhaus su «...terror por la invasión alemana.»<sup>34</sup> Posiblemente esta falta, además de su apellido alemán, jugó un papel determinante para su arresto como traidor de origen alemán, en espera de las tropas nazis.

Gracias a la reiterada y arriesgada petición personal de E. Gilel's al propio I. Stalin, Neuhaus no fue ejecutado. Después de un concierto en el Kremlin, en presencia de Churchill, Gilel's — el pianista preferido de Stalin, — se atrevió a pedir por la vida de su maestro. Stalin, que se encontraba de buen humor, abrazó a Gilel's y dijo a Churchill...«He aquí que dicen que Hitler tiene bien puesta la propaganda....Hitler tiene a su Göbels... pero yo tengo a mi Gilel's! Aquí Gilel's hizo su petición otra vez. Stalin respondió “hay que ayudar a esta persona”...»<sup>35</sup> Finalmente, tras seis meses de arresto en la cárcel de Lubjanka (KGB), Neuhaus fue enviado a trabajos forzados a los Urales. De camino en Sverdlovsk, en donde los arrestados tenían que trasbordar de tren, y gracias nuevamente a la intercesión de E. Gilel's y otros músicos notables, se le permitió a H. Neuhaus permanecer exiliado en Sverdlovsk. Hacia el final de la guerra Neuhaus regresó a trabajar en Moscú. Un hecho que nuevamente tuvo que agradecer a su célebre y valiente alumno.

---

<sup>34</sup> Cfr. Gordon, G.: *Emil' Gilel's. Za gran'ju mifa*. M., «Klassika-XXI», 2007, pp. 153-154.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 152.

## CAPÍTULO VIII

### PERSONALIDAD Y MÉTODO

#### Leonid V. Nikolaev. Retrato del Maestro

**A**nte todo, un pedagogo es una persona. Y en los métodos que utiliza, en la manera de tratar a los alumnos, inevitablemente se refleja su personalidad, su carácter, temperamento, conocimientos, ideas, y sus principios éticos. Entre más se encuentren en armonía entre sí todos estos componentes, más será la influencia que puede ejercer un personaje sobre los que le rodean o se encuentran en contacto con él.

En el caso de L. Nikolaev, precisamente su naturaleza íntegra era la principal razón de su magnetismo personal, y no solamente qué o cómo enseñaba. En un tono un poco irónico, eludiendo decir particularidades, su discípulo Natan Perel'man escribe:

«En nuestro siglo de ciencia [...] naturalmente podría surgir la pregunta “científica”: “¿Pero como enseñaba el profesor?” Respondo: “Enseñaba con su personalidad, sus maneras, su conducta, con su nobleza personal y artística, con su cortesía. [...] Algunos aprendieron, otros — no”.»<sup>1</sup>

Entre las cualidades personales de Nikolaev, que en el primer lugar influyeron sobre su método pedagógico, mencionaremos la racionalidad, la perspicacia, la amplitud de criterio, la exigencia tanto a sí mismo como a los demás, y el

---

<sup>1</sup> PEREL'MAN, N.: «Vlastitel' dum» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p.141.

Natan Efimovič Perel'man (1906-2002) — pianista y pedagogo. Discípulo de H. G. Neuhaus en Kiev, y de L. V. Nikolaev (1925) en Leningrad. Diplomado del segundo Concurso Internacional *Chopin* (1932). Profesor del Conservatorio de Leningrad de 1937 a 2002. Cfr. *Ibíd.*, p. 309; y, *Placa Conmemorativa* en el aula № 10 del Conservatorio de St. Peterburg.

profundo interés y benevolencia respecto a las personas. Naturalmente, aquí no se agota la lista de sus virtudes. Por eso, mientras observamos en qué consistía su método de enseñanza, seguiremos descubriendo más y más sobre su personalidad. Muchos de sus alumnos están de acuerdo en que el aprendizaje en su clase no era nada fácil. Sobre su primer año de estudio, Tamara Samojlovič recuerda:

«Estudiar el primer año era difícil. Todo era inhabitual. Las exigencias del maestro a veces parecían ser irrealizables.»<sup>2</sup>

En su obra, *El arte pedagógico comprobado por el tiempo*, Tat'jana Rjabova, — otra de sus alumnas de los años treinta, — escribe:

«Nikolaev era un pedagogo dominante. Aunque nunca alzaba la voz. No regañaba a los alumnos furiosamente, como lo hacía Neuhaus. No se inquietaba, más bien parecía que no lo hacía. Después de escuchar atentamente la obra de principio a fin y pronunciar su invariable “lindo, muy lindo”, empezaba a trabajar, a veces no dejando de la interpretación piedra sobre piedra, y construía todo de nuevo. Sus argumentos eran irrefutables. [...] Este era difícil, muy difícil aprendizaje, sobre todo para la gente emocional, acostumbrada al escenario. Leonid Vladimirovič me habituaba a racionalizar cada momento sonoro, entender su lugar en la cadena de los “acontecimientos”, me enseñaba el arte del autocontrol. Sus indicaciones cautivaban, sorprendían, pero, no voy a ocultarlo, a veces también oprimían. Yo dejé de “cantar como un pájaro”, pero cambiaba de rieles no tan rápido como hubiera querido; perdiendo lo viejo, tardaba en encontrar lo nuevo; mi estado no era nada fácil.»<sup>3</sup>

Pero a la par con los enunciados de este tipo, encontramos muchos otros, como en el artículo de E. Žarkovskij, titulado: *Lo que especialmente recuerdo*, en el que afirma:

«Sin importar en que se habría convertido más adelante cualquiera de los alumnos — en pianista, compositor, director, pedagogo o investigador, — con agradecimiento recordaban con que finura y tacto, casi sin que se diera uno cuenta, día tras día

---

<sup>2</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-ch godov» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p.172.

<sup>3</sup> RJABOVA, T.: «Pedagogičeskoe iskusstvo, proverennoe vremenem» *Ibid.*, pp.152-153.

formaba el maestro su mundo artístico y ético interior.»<sup>4</sup>

T. Berkman así lo describe en su artículo: *Sobre mí querido maestro y amigo*.

«Así había empezado mi feliz relación con este maravilloso profesor — por su excepcionalmente fina influencia sobre los pensamientos y sentimientos de sus alumnos. La fuerza de esta influencia no residía en las “exigencias”, sino en su profunda penetración, en la excepcional (por su valor) orientación del proceso de la enseñanza, en la perspectiva de este proceso, en la habilidad de descubrir las fuerzas esenciales del alumno y con esto crear la base para su desarrollo. ¡Qué densas eran sus indicaciones! ¡Cómo sabía él con una sola palabra poner al descubierto lo esencial, la más profunda comprensión de lo que se estaba interpretando! ¡Y con qué amistad y confianza en la persona llevaba su trabajo nuestro insuperable maestro!»<sup>5</sup>

Y Veronika Ivanova lo describe en sus: *Inolvidables clases*.

«Leonid Vladimirovič era una persona de gran cultura, bondadoso y extremadamente modesto. En el trato con sus alumnos él nunca, ni en ningún grado, podía ofender o humillar a la dignidad personal. Siempre era paciente, no alzaba la voz y no mostraba su superioridad.»<sup>6</sup>

En todas estas memorias de sus alumnos, leemos una y otra vez sobre su exigencia, pero siempre acompañada de buena voluntad, paciencia y tolerancia. El pianista Grigorij Michajlovič Buze subraya sobre la confianza de Nikolaev en el alumno, como una importante particularidad de su método pedagógico.

«Confianza en el alumno — posiblemente ese sea el rasgo de Nikolaev que jugó el papel más importante en aquella unión tan característica de nuestra clase, en los años de mi estudio en el conservatorio (1924-1930). Esta particularidad suya, determinaba el hecho de que el estudio con él era igualmente placentero y difícil. Difícil, porque su respeto por el alumno, por sus “conocimientos y habilidades”, provocaba en cada uno de nosotros la necesidad de un seguro progreso de clase en clase. Nosotros no temíamos al enojo, e incluso ni a los reproches del maestro por la pereza o la poca

---

<sup>4</sup> ŽARKOVSKIJ, E.: «Čto mne osobenno zapomnilos'» *Ibid.*, p. 148.

<sup>5</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele y druge» *Ibid.*, p.114.

<sup>6</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» *Ibid.*, p.159.

comprensibilidad. Más bien teníamos miedo de provocar su “perplejidad” a causa de no cumplir con sus expectativas, las cuales él al parecer, no ponía en duda confiando en nosotros.»<sup>7</sup>

Por los numerosos testimonios sobre su método de enseñanza, nos damos cuenta de que la mayor dificultad consistía en su extrema exigencia, y no en su “autoritarismo”, como lo describe T. Rjabova. Posiblemente lo consideraban “autoritario” o “dominante” aquellos alumnos que antes de llegar a estudiar con él, se conducían únicamente por su intuición y no estaban acostumbrados al razonamiento, el cual no les habían inculcado sus anteriores maestros. Sobre lo racional en su método pedagógico, el pianista Jakov Milstein escribe:

«Nikolaev apelaba más a la conciencia que a los sentimientos. [...] lo más importante a lo que iba, y lo que ante todo trataba de conseguir, consistía en que sus alumnos supieran qué están haciendo, para qué y porqué. Más que nada, él apreciaba en sus alumnos la capacidad de autognosis, la clara noción del propósito, de la reflexión; el sentimiento y la imaginación jugaban más bien un papel secundario, suplementario, aunque en ciertos momentos bastante substancial.»<sup>8</sup>

Y Tamara Samojlovič a este respecto afirma:

«Con paciencia e insistencia, él conseguía la comprensión de la tarea planteada, y seguido afirmaba, que para trabajar con una obra musical hay que saber hacerlo. Es necesario “aprender a aprender”. El significado de estas palabras se revelaba en la medida que nosotros fuimos creciendo. [...] “Sepan sintetizar lo que hayan aprendido en un ejemplo dado, y utilícenlo en el trabajo ulterior, — decía Leonid Vladimirovič. — Entendiendo qué es exactamente lo que quieren ustedes hacer, hay que saber cómo lograrlo”.»<sup>9</sup>

En la importancia a la racionalidad y a la conciencia, en el método pedagógico de

---

<sup>7</sup> BUZE, Grigorij M.: «Vera v učenika» *Ibíd.*, p.136.

Grigorij M. Buze (1909-1978) — pianista. Discípulo de L. Nikolaev. Profesor del conservatorio de Leningrad a partir de 1936 hasta 1978.

<sup>8</sup> MILSTEIN, Jakov I.: «Tradicii moskovskoj pianističeskoj školy i L.V. Nikolaev» en: *Milstein: Stat'i. Vospominanija. Materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1990, p. 229.

<sup>9</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-x godov» op. cit., p.172.

L. Nikolaev, probablemente reside la explicación del porqué tantos buenos pedagogos — además de los intérpretes — haya producido su escuela.

En el oficio del maestro es muy importante el saber transmitir los conocimientos. Porque un maestro con mucha información de nada sirve, si no sabe cómo transmitirla a sus alumnos. Son frecuentes los casos cuando un célebre intérprete resulta ser un pésimo maestro. En la mayoría de esos casos se trata de virtuosos naturales, que no han trabajado o no han sufrido para lograrlo. L. Nikolaev por su naturaleza no era virtuoso. Es por eso que él tuvo que usar su propia inteligencia para construir su técnica, lo que también le sirvió en su futura práctica pedagógica.

La peculiaridad de Nikolaev-pedagogo, consistía en que él podía trabajar con jóvenes de distinto nivel de preparación y de capacidades personales. De igual manera se encontraba en su enseñanza lo que necesitaba un principiante, o un músico prácticamente ya formado. Al primero le instruía en las bases del arte pianístico, al segundo le invitaba a los “festines intelectuales”, como los había llamado Natan Perel’man en su, *Director de conciencias*.<sup>10</sup> L. Nikolaev formaba tanto a futuros pedagogos, como a musicólogos, teóricos del arte pianístico, y artistas de reconocimiento mundial.

Precisamente esta es la característica que destaca a la pedagogía de Nikolaev de otras escuelas rusas. Tratando de encontrar qué es lo que distingue a los dos principales conservatorios de Rusia, — el de Moscú y el de St. Peterburg, — el musicólogo Leonid Gakkel’<sup>11</sup> señala sobre la orientación del primero, dirigida principalmente hacia la formación de pianistas-artistas, calificando su enseñanza de una estrecha «... atmósfera reglamentada por el así llamado estandarte mundial de concursos...» — a la cual Gakkel’ contrapone una «...atmósfera de

---

<sup>10</sup> Cfr. PEREL’MAN, N. E.: «Vlastitel’ dum» op. cit., p. 141.

<sup>11</sup> Leonid Evgenevič Gakkel’ (1936- ) — pianista, pedagogo, musicólogo y crítico musical ruso. Discípulo de N. Perel’man. Profesor del Conservatorio de Leningrad desde 1961. Cfr. SCHNITKE, A.: «Gakkel’, Leonid Yevgen’yevich» *Grove Music Online*.

alternativa e iniciativa artística...»,<sup>12</sup> y que considera mucho más conveniente para los futuros músicos.

L. Gakkel' se pregunta:

« ¿No sería más “vivificante” para un talento joven, incluso para los más ambiciosos, la sensación de amplitud en los horizontes pedagógicos, y la diversa predestinación de la enseñanza pianística en un conservatorio? En este caso estoy pensando en Leningrad y en la tradición de la escuela pianística de L. V. Nikolaev: una escuela de la más amplia predestinación, que con el mismo éxito educa a artistas-concertantes y a maestros de música, crea personalidades excepcionales que brillan en “las alturas celestiales” del pianismo mundial, y a simples trabajadores de la educación musical, fielmente dedicados a [...] la causa de la ilustración espiritual.»<sup>13</sup>

Desde el momento en que L. Nikolaev comenzó a trabajar en el Conservatorio, enseguida se distinguió de los demás maestros por la claridad de sus ideas pedagógicas y la eficacia de sus métodos. Sobre todo cuando se trataba de problemas técnicos. Mientras que la mayoría de los maestros sabían lo que querían, pero no explicaban cómo lograrlo, Nikolaev guiaba a sus alumnos directamente a sus metas, gracias a su excelente preparación, su mente analítica, y, por supuesto, su talento pedagógico natural.

Samarij Savšinskij fue uno de aquellos alumnos del conservatorio, que después de estudiar durante cuatro años el curso inicial con el profesor Vencel', se vio obligado a buscar un nuevo maestro al pasar al curso superior.<sup>14</sup> S. Savšinskij elige a María Benoit-Efron, discípula de Leszetycki. Sin embargo, antes de terminar el curso, Savšinskij de nuevo se encontró sin maestro, a causa de la repentina muerte

<sup>12</sup> GAKKEL', L. E.: «Konservatorskie etjudy» en Gakkel', L.: *Ispolnitelju, pedagogu, slušatelju. Stat'i, recenzii*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1988, p. 97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>14</sup> Hasta la reforma del conservatorio después de la revolución, los estudios se repartían en dos etapas: el curso inicial y el superior. En cada curso un alumno podía estudiar por una cantidad indeterminada de años. Simplemente al cumplir con ciertos requisitos (un examen técnico), se permitía pasar a los estudios superiores. En este sistema se creaba una situación, que a la par con niños podían estar estudiando personas ya maduras, y que después de haber estudiado por diez o más años todavía no eran capaces de finalizar sus estudios. — O. Ch.



de María Benoit. He aquí lo que escribe Savšinskij sobre sus clases con Benoit:

«Me acuerdo de una de las primeras clases. Yo tocaba un nocturno de Chopin. "¡Cante!" —exigía María Karlovna. Yo trataba. Pero sin saber "cantar" en el piano y sin tener la idea de lo que hay que hacer para ello, aumentaba el sonido. "¡Pero no grite!" —se irritaba la maestra. Me asustaba y quitaba el sonido. "Otra vez, como caracol se escondió en su concha", — se enojaba la maestra. Y la tortura continuaba. "¡Cante!.. ¡Pero no grite!.. ¡Otra vez se escondió!.." — se oían los gritos de Benoit. Y así continuaba, mientras yo me aguantaba las lágrimas de la vergüenza y la desesperación por mi torpeza, como yo pensaba en aquel momento, pero de hecho, era la ignorancia en las cuestiones pianísticas lo que en realidad estaba sucediendo.»<sup>15</sup>

S. Savšinskij no se atreve afirmar que este haya sido el único método de trabajo típico del momento. Tampoco le reprocha a María Benoit por el hecho de haber recibido poco en sus clases.<sup>16</sup> Pero por las afirmaciones de K. Igumnov, B. Goldenweiser, M. Barinova,<sup>17</sup> y otros pianistas que estudiaron en esa época en los conservatorios rusos, se llega a la conclusión de que definitivamente los maestros que explicaban qué y cómo hay que lograr los objetivos propuestos, más bien eran la excepción y no la norma.

Después de la muerte de María Benoit, Savšinskij ingresa a la clase de L. Nikolaev, y enseguida nota la diferencia:

<sup>15</sup> SAVŠINSKIJ, S.: «Vospominanija o bylom» en: TIGRANOV, G. ed. *Leningradskaia konservatorija v vospominanijakh*. kniga II, Leningrad «Muzyka» 1988, p. 45. María Karlovna Benoit-Efron (?-1909) — pianista y pedagoga rusa. Discípula de Teodor Leszetycki. Se graduó del Conservatorio de St. Peterburg con medalla de oro en 1876. Cfr. *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>17</sup> María Nikolaevna Barinova (1878-1956) — pianista, musicólogo y pedagogo. Discípula de Sof'ja Malozëmovna (1845-1908), quién a su vez fue discípula de T. Leszetycki y A. Rubinstein. Profesora del Conservatorio de St. Peterburg-Leningrad (1907-1928). Escribió sobre J. Hofmann y F. Busoni. Discípula de Hofmann en Berlín (1904), M. Barinova describe cómo su interpretación, antes de Hofmann, era puramente intuitiva. Y tocar "con el sentimiento" era su máximo fin: «... las observaciones de Hofmann fueron para mí una completa revelación, — escribe Barinova, — porque antes yo nunca tuve que reflexionar sobre el problema de cumplir con el "total" de la obra que se interpretaba. Yo sentí cuanto trabajo se necesita invertir en reflexionar sobre cada pieza, y qué lejos está esto de aquella "expresividad" intuitiva, la que me había servido de único camino hacia la interpretación». BARINOVA, M.: *Vospominanija o J. Hofmann'e i F. Busoni*. Moskva «Muzyka», 1964, pp. 25-26.

«Entonces nos encontramos con el pedagogo que no sólo muestra detalladamente qué y cómo hay que tocar, sino también explica el porqué hay que hacer así y no de otra manera, y enseguida muestra cómo hacerlo».<sup>18</sup>

Más adelante, Savšinskij escribe:

«Qué poco se parecía aquello a la práctica habitual dogmática, en la cual los postulados emitidos por el maestro tenían que ser acogidos como una orden “por pura creencia”. Las indicaciones más comunes eran como: “tiene que ser así”, “debe de tocar así”, “aquí toque legato” etc. A veces se anexaban comparaciones metafóricas que ayudaban a despertar la fantasía e imaginación sonora. Pero no se proporcionaba un análisis de las tareas presentes, ni se indicaban los métodos y medios para su resolución. El límite de esta pedagogía se expresa con el famoso aforismo rubinsteiniano: “¡Pueden tocar hasta con la nariz, pero que resulte!” \*»<sup>19</sup>

Muchos de sus alumnos relatan que Nikolaev siempre intentaba que se cumpliera en clase lo que él estaba pidiendo. Probablemente lo hacía para asegurarse de que sus alumnos lo estaban entendiendo correctamente. Pero tampoco insistía demasiado, cuando veía que un alumno no llegaba a comprenderlo todavía, y se oponía a su petición; entonces le dejaba, sabiendo que todavía no era el momento apropiado. Posteriormente las obras se retomaban, pero ya a otro nivel. Era cuando los “pendientes” se resolvían. Así mismo impartía sus clases Puchal'skij, y lo mismo podríamos decir sobre el método de Igumnov y Safonov.<sup>20</sup>

Cabe mencionar que en general, a Nikolaev-pedagogo lo distinguía su carácter indulgente (en ciertos aspectos) de su relación con los alumnos. Natan Perel'man afirma que...

<sup>18</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerk žizni i tvorčeskoj dejatel'nosti*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1960, p. 34.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 33. \* El aforismo de Rubinstein lo cita Josef Hofmann, en su obra: *Piano Playing. Piano Questions Answered by Josef Hofmann*. op. cit., p. 46. Véase *supra*, cap. IV, *Las Corrientes Psicotécnicas*.

<sup>20</sup> J. Hofmann recomendaba que algunas obras importantes de preferencia se trabajaran no solo en una, sino al menos en tres ocasiones a lo largo de los estudios en el conservatorio, en una labor mutua entre el estudiante y su maestro. Heinrich Neuhaus incluso recomendaba de que el alumno pudiera presentar una misma obra en varias ocasiones durante sus estudios en el conservatorio. Cfr. NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958, p. 241.

«...su fuerza se encontraba en la constante sensatez de sus principios [...] de no reprimir las “locuras” naturales y perecederas de sus alumnos. Por suerte en clase, en donde no faltaban los talentos, tampoco había escasez de “locuras”.»<sup>21</sup>

En lugar de recibir regañones, los alumnos “culpables” se convertían en los “afortunados testigos de la chispa cariñosa del humor pedagógico” de su profesor.

Es común el hecho de que el joven pianista, cuando comienza a sentir gusto por sus crecientes capacidades técnicas, suele tocar más fuerte y más rápido de lo debido. Los sabios maestros están al tanto de este problema. En su momento Svjatoslav Richter, Vladimir Horowitz, Emil' Gilel's, y otros pianistas reconocidos, fueron presa de este impulso. Pedagogos como Nikolaev podían temporalmente (mientras se calme la “locura”, es decir, el gusto por la nueva sensación del dominio técnico) aflojar la cuerda al ímpetu “rebelde” del joven pianista. Pero otros pedagogos, al no comprender el fenómeno, tratan por todos los medios de controlar al “impetuoso” joven.

Leonid Nikolaev prestaba mucha atención al aspecto “gramatical” de la lectura de la obra. Sobre todo a la comprensión de la estructura y al sentido del fraseo. Tamara Samojlovič escribe en sus memorias el siguiente episodio:

«En una ocasión, estando yo en el I grado, traje para la clase el preludio y fuga en sol menor del segundo tomo del “Clave bien temperado” de Bach, y anuncié que había descubierto en ella la posibilidad de una original división de los motivos, derivando de allí las articulaciones y el fraseo. Leonid Vladimirovič me escuchó hasta el final, y luego sus ojos se volvieron traviesos. “Me has recordado a un maestro-extranjero, — dijo él, — quien encontró un nuevo modo de declamación de la fábula de Krylov “Kvartet”.\* En ese momento, levantando levemente un hombro, Leonid Vladimirovič cantó aproximadamente el siguiente motivo:



<sup>21</sup> PEREL'MAN, N.: «Vlastitel' dum» op. cit., p. 140.

Con esto había concluido mi clase de aquel día. La risa ya no me dejó tocar.»<sup>22</sup>

Por la reacción de Nikolaev en esta anécdota, podemos darnos cuenta de que no le desagradaba la iniciativa de su joven alumna, sino al contrario, a Nikolaev le gustaban alumnos vivos, con imaginación. Entendiendo por supuesto de que aún había mucho que enseñarle a la joven pianista. Este puede ser un típico ejemplo del estilo de trabajo de Nikolaev con sus alumnos. Dando un ejemplo de pronunciación del texto fuera de la lógica, Nikolaev advierte de tener mucho cuidado con el aspecto gramatical de la música, y de no intentar a toda costa la búsqueda de originalidad en la lectura del texto, perdiendo así el sentido sintáctico de la frase musical.

Usualmente L. Nikolaev trataba de indicarle al alumno sobre su error en una forma indirecta, a través del sentido del humor o la leve ironía. Bogdanov-Berezovskij escribe: «El sentido del humor y hasta el sarcasmo, pero de tono bondadoso, eran característicos de Leonid Vladimirovič.»<sup>23</sup>

Con mucho cuidado Nikolaev trataba a los pianistas principiantes, que revelaban buena voluntad para aprender, pero no tenían todavía ningún criterio para valorar su estado de preparación. El trataba de no lastimarlos con una severa valoración. Los primeros meses (o hasta un año) los dejaba bajo el cuidado de su asistente, quien poco a poco los preparaba para las futuras exigencias del profesor.

Pero con los alumnos avanzados, Nikolaev era franco y no vacilaba en emitir su juicio sobre las futuras posibilidades profesionales de cada uno de ellos. Aleksandr Rozanov escribe en sus memorias.

«En una ocasión nos dijo aproximadamente lo siguiente: “Aquí en clase ustedes son todos iguales, todos ustedes trabajan, se esfuerzan y consiguen algunos resultados.

<sup>22</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-ch godov» op. cit., p. 173.

\* La fábula *Kvartet* [El cuarteto] de Ivan Andreevič Krylov (1769-1844): Cuarteto del mono, el burro, el chivo y el osito. En la interpretación citada, todo el ritmo y la acentuación de las palabras de la fábula ha quedado invertido, y, naturalmente, esa metamorfosis había producido un efecto muy cómico, por la pérdida completa del sentido lógico y entonativo de la frase.

<sup>23</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. Leningrad «Muzyka», 1971, p. 48.

Pero recuerden que objetivamente el valor musical suyo no es el mismo. Encuentren su propio lugar, 'tomen de su propio vaso', aprendan a contener su amor propio y adecuadamente valorarse a sí mismos. Cuando Safonov mandó a concurso a Medtner — y no a mí, — yo me ofendí, sin embargo Safonov tenía razón!" »<sup>24</sup>

Durante toda su vida L. Nikolaev se dedicó a la pedagogía pianística, pero también a la composición. Como ya hemos dicho anteriormente en su biografía, L. Nikolaev había presentado su solicitud al conservatorio de Moscú para estudiar composición, y no el piano. Animado en su adolescencia por los brillantes pronósticos de A. Rubinstein y P. Čajkovskij, él veía su futuro en la composición. Pero a pesar de que Nikolaev tenía una excelente técnica de composición, y sus obras nacían con mucha facilidad y gozaban del éxito del público, pronto él se dio cuenta de que no era capaz de decir una palabra nueva en la composición. En ocasiones, acordándose del pronóstico, L. Nikolaev afirmaba que lamentablemente Čajkovskij se había equivocado sobre su gran futuro como compositor. Ese era el mayor conflicto de su actividad creativa: conocer su lugar como compositor y no poder dejar de componer, porque la composición era parte de su vida.

Es interesante la observación de la musicóloga Sof'ja Chentova, quien explica que... «...lo que para Nikolaev había sido un trauma, resultó ser útil para su pedagogía, esto constituía su fuerza y su singularidad».<sup>25</sup>

En este mismo sentido su discípulo, el pianista Pavel Serebrjakov, afirma:

«Puede ser que la principal fuerza de Nikolaev como pedagogo, consista en que él, de una manera orgánica combinaba en sí el más alto profesionalismo pianístico con el conocimiento profundo de las leyes del arte de la composición. Su tarea era fomentar en nosotros el pensamiento musical. Cada problema, al parecer puramente técnico, él exigía constante y consecuentemente subordinar al criterio artístico y a la comprensión, cuya resolución dependía completamente del entrenamiento de los hábitos, o de cierto

---

<sup>24</sup> ROZANOV, A.: «Listki iz bloknota» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p.133.

<sup>25</sup> CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p.19.

componente del “aparato pianístico”.»<sup>26</sup>

L. Nikolaev conocía profundamente los estilos, le era característico el impecable manejo de la polifonía, la rápida orientación en lo específico y la lógica de cada obra. Gracias a su extraordinaria memoria, Nikolaev podía recordar óperas completas. Recordemos que en su debut como director de orquesta en el teatro Bol’šoj de Moscú, dirigió *Rigoletto* de memoria. Otros notables pianistas y pedagogos rusos, también fueron compositores profesionales. Entre ellos podemos mencionar a Anton Rubinstein, Nikolaj Medtner, Samuil Feinberg, Felix Blumenfeld, Aleksandr Goldenweiser, y otros.

L. Nikolaev pertenecía a aquel tipo de músicos para quienes comprender, y enseñar una obra musical, partían del mismo material musical, es decir, sin buscar motivación en otras artes más concretas (en sentido conceptual, y no sensitivo). Así mismo, él trataba de inculcar a sus alumnos, exigiéndoles un análisis meticuloso de la obra con el propósito de entender cada detalle en su estructura, su tejido melódico y armónico, y a partir de ahí, crear la concepción para su interpretación. Este proceso de interpretación, se constata en los escritos de sus alumnos. Por ejemplo, Veronika Ivanova escribe:

«Leonid Vladimirovič no traducía el lenguaje musical al literario. A veces en sus lecciones citaba su frase proverbial: “La música empieza ahí, donde la palabra termina”. Él consideraba que un músico debe de tener un sentido agudo de la armonía, la melodía, el ritmo, la correlación de las voces, y que escuchando con atención las modulaciones y curvaturas melódicas, tiene que buscar las entonaciones interpretativas que adecuadamente expresan los movimientos espirituales, y precisamente de esta manera concebir la idea musical.»<sup>27</sup>

El pianista Aleksej Ljubimov, afirma precisamente sobre este tipo de músicos:

«Conozco a muy pocas personas entre mis colegas que no parten de la naturaleza

---

<sup>26</sup> SEREBRJAKOV, P.: «L. V. Nikolaev i leningradskaja konservatorija» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 104.

<sup>27</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» op. cit., p.156.

sensual, de la emoción como paradigma del pensamiento, y utilizan un acercamiento distinto, partiendo de la estructura, de la composición y del contexto cultural y musical como el nivel comunicativo con una u otra obra.»<sup>28</sup>

En este sentido, L. Nikolaev notablemente se distanciaba del método pedagógico de Anton Rubinstein, Félix Blumenfeld, Heinrich Neuhaus, o María Barinova, los que en abundancia usaban el método del “contagio”, por medio de metáforas y fantasías literarias sobre las obras musicales. Su método era más cercano a la línea de enseñanza de Nikolaj Rubinstein y Sergej Taneev.

L. Barenboim afirma que después de una ponencia de L. Nikolaev en enero de 1941, dedicada a S. Taneev, le había contado que...

«...en numerosas ocasiones él había conversado con Taneev sobre temas pianísticos, quien con admiración le contaba sobre las clases de Nikolaj Grigor’evič Rubinstein. A Nikolaev le agradaba mucho el método rubinsteiniano de trabajo con los alumnos.»<sup>29</sup>

S. Savšinskij señala que su precaución por el uso de este tipo de medios de influjo, en cierto sentido empobrecía su pedagogía.<sup>30</sup> Pero gracias a su cautela, Nikolaev nunca llegó a vulgarizaciones de este tipo:

«El jamás se habría atrevido a decir, por ejemplo, que tocando la Sonata en si-bemol menor de Chopin, “...nosotros pasamos por todas las etapas de la lucha entre la vida y la muerte, que nos lleva finalmente a la victoria sobre la muerte”.»<sup>31</sup>

<sup>28</sup> LJUBIMOV, A.: «Vozvrščenie starinnych instrumentov — kolossal’noe otkrytie XX veka» *Muzykal’noe obozrenie*, Mai, 2006, p. 3. En opinión de A. Ljubimov, la mayoría de «...las escuelas interpretativas — y en particular la escuela rusa — están basadas ante todo en el afecto y la sensibilidad». Por el contrario, él siempre trató de buscar otra alternativa al acercamiento puramente romántico hacia la música. «Personalmente, — afirma Ljubimov, — yo represento una alternativa al academicismo desde un principio.» Y por esta razón A. Ljubimov no siempre fue comprendido por su maestro H. Neuhaus. Cfr. *Ibid.*, pp. 3-4. Por “academicismo” Ljubimov entiende la tradición estrictamente romántica de interpretación establecida en la escuela rusa. Aleksej Borisovič Ljubimov es actualmente decano de la facultad de interpretación de música antigua y contemporánea del conservatorio de Moscú. — O. Ch.

<sup>29</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik leningradskoj pianističeskoj školy» op. cit., p. 37.

<sup>30</sup> Cfr. SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev*. op. cit., pp. 93-94.

<sup>31</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» en: BARENBOIM, L., ed., *L. V. Nikolaev. Stat’i...* op. cit., p. 143. N. Fishman cita del estenograma de una clase de la pianista Vera

Como lo menciona L. Barenboim, Nikolaev desconfiaba del método de invención de “guiones” para obras musicales, porque estos “guiones” añadían una cierta univocidad, de carácter sumamente subjetivo al contenido de la obra. Por esta misma razón le irritaban los comentarios o las interpretaciones verbales hechas por Romain Rolland —a pesar de su talento literario— sobre las obras de Beethoven.<sup>32</sup> O ciertos análisis musicales de Boris Asaf'ev sobre Stravinskij, o Beethoven.<sup>33</sup>

En este aspecto también se refleja el respeto de L. Nikolaev por la individualidad, y por el derecho de cada quien hacer su propia elección. El rechazo a este tipo de estímulos lo compensaba acudiendo a la música misma:

«Me es difícil recordar alguna clase, durante la cual en el proceso de análisis musical y pianístico de las obras para piano en los más diversos estilos, géneros y épocas, Leonid Vladimirovič no hiciera brillantes comparaciones con la literatura sinfónica, vocal o de cuarteto. Lo que sorprendía era no tanto su capacidad de mantener en la memoria esa enorme cantidad de obras diversas, sino tal vez, y lo más impresionante, era que cualquiera de estas obras él podía tocar en cualquier momento y desde cualquier lugar, y con todo eso, en una ideal transcripción pianística.»<sup>34</sup>

También en contra de los intentos de encontrar programas a las obras musicales, se había expresado el crítico Herman Larosh (1845-1904), en la introducción a su traducción de la obra de Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*.<sup>35</sup>

La musicóloga Elena Orlova escribe al respecto:

---

Gornostaeva (discípula de H. Neuhaus) en el Conservatorio de Moscú, publicada en: SOKOLOV, M. G., ed.: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva*, vyp. 4, Moskva, «Muzyka», 1976, p. 93.

<sup>32</sup> Cfr. ROLLAND, R.: *Beethoven: les grandes époques créatrices*. Paris, 1928/R 45 (trad. ing, *Beethoven the Creator* 1929).

<sup>33</sup> Cfr. BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev...» op. cit., p. 32. L. Barenboim se refiere a la obra de Boris Asaf'ev, *Muzykal'naja Forma kak Process* [La Forma Musical como Proceso]. Leningrad, Muzsektor Gosizdat, 1930.

<sup>34</sup> SEREBR'IAKOV, P.: «L.V. Nikolaev i leningradskaja konservatorija» op. cit., p. 105.

<sup>35</sup> HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854 (trad. rus. H. Larosh. *O muzykal'no-prekrasnom: Opyt poverki muzykal'noj estetiki*. 2ª ed. Moskva, 1910; trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912; 2ª *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947).



«Larosh considera imposibles [...] las intenciones de “adivinar, cual tiene que ser el programa” (p. 30). En su opinión, eso sería la “interpretación de sueños” o “quiromancia”. Pero él [...] considera posible [...] la aparición de “asociaciones de ideas”, cuando ciertos motivos preferidos de la melodía, la armonía o el ritmo expresan un carácter determinado, pero como escribe Larosh, “no de un guión particular, sino de un género completo” (*Ibidem*).»<sup>36</sup>

Sin embargo, Natan Fishman advierte que Nikolaev no era de ningún modo partidario de la visión de la música como una “cosa en sí y para sí”.

«...la estética de Nikolaev no tenía nada en común con — el así llamado — absolutismo inmanente. Nuestro profesor, sin duda, consideraba a la música como una de las ramas del árbol de la vida.»<sup>37</sup>

L. Nikolaev tampoco despreciaba las expresiones como “cromatismos que ‘zumban’ en los pasajes”, o los “lentos trinos en el registro bajo, que ‘asustan’”, y “‘el alboroto primaveral’ en las voces medias, y muchas, muchas cosas más”. Pero Fishman aclara que...

«...él era un enemigo encarnizado de “remplissage” de todo tipo, e intolerante hacia cualquier vulgarización que en esencia rebasara los límites de cualquier estética como tal.»<sup>38</sup>

No obstante, en cuanto se tratara de obras programáticas, entonces sí, ampliamente se apelaba a todo aquello que podría aproximar al máximo a la pieza interpretada: desde las obras o eventos que sirvieron de impulso al compositor para hacer su composición, hasta la introducción de analogías con otras artes, y naturalmente, los conocimientos generales sobre la época y el lugar que influyeron sobre el compositor. De hecho, esto último estaba dentro de las exigencias habituales del maestro para las cuestiones de estilo:

---

<sup>36</sup> ORLOVA, E.: *Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak učenie o specifike muzykal'nogo myšlenija: Istorija. Stanovlenie. Suščnost'*. Moskva, Muzyka, 1984, p. 82.

<sup>37</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., p. 143.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

«Obteniendo de nosotros la compenetración con la idea del autor, la habilidad de pensar figuradamente, con líneas largas, Leonid Vladimirovič subrayaba que un músico no debe de limitarse solamente por el texto de la obra tocada. Para entender sus singularidades y el carácter de su expresividad, al intérprete le resulta útil acudir al arte de la pintura, la literatura, y la poesía. Me acuerdo como durante mi trabajo sobre los “Años de peregrinaje” de Lizst, Leonid Vladimirovič, — quien dominaba varios idiomas extranjeros, — me recitaba poemas en italiano y alemán, y me mostraba reproducciones de cuadros de Rafaello y Tiziano. [...] Siempre nos pasmaba la impresionante erudición humanística y musical de L. V. Nikolaev.»<sup>39</sup>

Natan Fishman también recuerda cómo al trabajar el *Carnaval* de R. Schumann con él, L. Nikolaev hizo un...

«...muy minucioso y bastante original guión del ballet [...] con el trazado de todas las danzas solo, dúos, de grupos (tanto masculinos como femeninos) y generales, con los “retratos hablados” y la característica psicológica de cada personaje.»<sup>40</sup>

Profundamente convencido de que el oído interno tiene que ser el principal móvil de toda interpretación y del trabajo diario, L. Nikolaev prestaba mucha atención a los métodos y medios para su desarrollo. Uno de estos métodos, es el estudio de la partitura sin el instrumento. La idea es tratar de entonar internamente sin la ayuda del piano, y así, memorizar la partitura no de manera mecánica, sino entonativamente.

K. Grinasjuk escribe en sus memorias al respecto:

«Leonid Vladimirovič también recomendaba mucho desarrollar la capacidad de las representaciones auditivo-musicales fuera del piano, es decir, transformar los signos de la partitura en sonoridades internas vivas sin ayuda del instrumento, como si “escucharas con los ojos”.»<sup>41</sup>

En cuanto a memorizar las obras sin el instrumento, Pavel Serebrjakov describe en

<sup>39</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-ch godov» op. cit., p. 173.

<sup>40</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., p. 143.

<sup>41</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., pp. 159-160.

sus memorias:

«En una ocasión llegué a la clase antes de la hora acordada, y él todavía tenía que dar clase a otros dos alumnos que habían llegado antes que yo. Para no perder el tiempo, me dio la partitura de la *Leyenda* de Prokof'ev, y me pidió aprenderme de memoria esta pequeña obra (dos páginas) en una hora y media, sin acercarme al instrumento y además — de ser posible — sin mover los dedos.»<sup>42</sup>

La figura de L. Nikolaev como maestro era muy atractiva para muchos jóvenes músicos que querían perfeccionar su arte. Este hecho lo confirman dos de sus alumnos más sobresalientes, quienes después de haber completado sus estudios con Heinrich Neuhaus, se dirigieron a L. Nikolaev. Nos referimos a Natan Perel'man, y Vera Razumovskaja.

Después de la brillante culminación de sus estudios en el Conservatorio de Kiev, y dos años de trabajo en éste como maestra, Vera Razumovskaja decide en 1925 trasladarse a Moscú, siguiendo a su maestro H. Neuhaus. Sin embargo, escribe Stella Bejlina,

«...la afición por lo nuevo, y la incesante aspiración por perfeccionar y ampliar su formación musical, en 1926 la llevaron a Leningrad, en donde ella, una especialista ya titulada y con una experiencia de cuatro años de trabajo, decide entrar al Conservatorio de Leningrad con el profesor L. V. Nikolaev...»<sup>43</sup>

No obstante ¿Qué es lo que buscaban estos jóvenes, después de haber estudiado con H. Neuhaus? Posiblemente la siguiente cita de T. Berkman responderá en parte a esta pregunta:

«Mientras Neuhaus regalaba a sus oyentes los brillantes relámpagos de inspiración, contagiándolos del enamoramiento en la música, de Nikolaev recibían el “pan de cada día” — las bases del arte pedagógico. Ambos artistas se completaban uno al otro...»<sup>44</sup>

A pesar de que T. Berkman en este fragmento está hablando de los cursos

---

<sup>42</sup> SEREBR'IAKOV, P.: «L.V. Nikolaev i leningradskaja konservatorija» op. cit., p. 107.

<sup>43</sup> BEJLINA, S.: *V klasse professora V. Ch. Razumovskoj*. Leningrad «Muzyka» 1982, p.11.

<sup>44</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele i druge» op. cit., p.118.

especiales para profesores de música, en donde H. Neuhaus daba clases abiertas, y L. Nikolaev lecciones, lo más probable es que a los jóvenes alumnos también les atrajera la posibilidad de recibir de él este “pan de cada día”.

Ambos catedráticos eran muy diferentes, tanto en su personalidad como en sus métodos, sus exigencias y sus gustos. Pero por eso mismo, no había un obstáculo para que después de haber estudiado con uno, se pudiera seguir los estudios con otro, y al contrario.

En su artículo dedicado a la escuela de L. Nikolaev, Arnol'd Al'svang escribe:

«Estudiando bajo la tutela de Neuhaus, Razumovskaja había aprendido una parte importante de la literatura pianística — las obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, Skrjabin. Después de haberse instalado en Leningrad, ella continuó con su desarrollo pianístico, sirviéndose de las indicaciones de L. Nikolaev. En poco tiempo la joven artista adquirió una nueva calidad de ejecución: espeso sonido de “órgano”, serenidad, seguridad y significativa objetividad. De las dos escuelas pianísticas había resultado un singular “híbrido”, su orgánica fusión, lo que una vez más confirma la unidad dentro del estilo soviético de interpretación.»<sup>45</sup>

Existe otra versión que pretende explicar el porqué muchos pianistas anhelaban estudiar con L. Nikolaev. Por ejemplo, M. Barinova describe en sus memorias como en los años veinte era casi imposible que un joven ingresara al Conservatorio, sobre todo a estudiar en el curso académico de estudios de postgrado, si la solicitud no estaba dirigida a nombre de L. Nikolaev, o alguno de sus alumnos.<sup>46</sup> Esta misma situación, describe Barinova, reinaba en las instituciones de enseñanza musical de nivel medio superior, cuando a muchos jóvenes maestros les negaban el trabajo, si ellos no pertenecían a la escuela de Nikolaev. Ella explica este hecho únicamente desde el punto de vista político, tratando de desacreditar a su escuela, restándole valor e importancia.

<sup>45</sup> AL'SVANG, A.: «Sovetskie školy pianizma. Škola Leonida Nikolaeva» *Sovetskaja Muzyka*, 1939, № 7, p. 48.

<sup>46</sup> Cfr. BARINOVA, M.: *Muzyka i eë predstaviteli. (Iz vospominanij)*. Sankt-Peterburg, Papirus, 2002, pp. 113-115.

Pero si lo vemos desde otro punto de vista, ¿no sería que en estos años en realidad no había otro maestro en Leningrad, cuyos resultados fuesen tan evidentemente significativos?

Como sabemos, en el 1923 comienza a trabajar en el Conservatorio de Leningrad S. Savšinskij, con excelentes resultados. Ese mismo año se graduó D. Šostakovič. Dos años antes — V. Sofronickij y M. Judina. Así, L. Nikolaev no tenía que hacer “política” para obtener la posición que había logrado.

Existen varios motivos por los cuales hay que tomar con precaución las afirmaciones de M. Barinova. Por ejemplo, cuando afirma que... «En ese tiempo había ya muerto Skrjabina. Y los mejores alumnos de su clase pasaron a Nikolaev (Vl[adimir] Sofronickij).»<sup>47</sup> Vera Ivanovna Skrjabina, la primera esposa de Aleksandr Skrjabin, murió en el 1920. Al año siguiente V. Sofronickij se gradúa del Conservatorio después de haber estudiado con Nikolaev durante siete años. Este hecho lo confirman numerosos testimonios de otros alumnos de Nikolaev, quienes habían estudiado al mismo tiempo con Sofronickij. Posiblemente esto sea un simple error de Barinova, pero es difícil creer que se haya equivocado en las fechas por un lapso de seis años. Otra de sus falsas afirmaciones, es cuando trata también de poner en duda la importancia del papel de Nikolaev en la formación de Marija Judina. Antes de ser discípula de Nikolaev, M. Judina había estudiado ya con varios maestros. Entre ellos con A. Esipova y F. Blumenfeld.

Documentalmente no está confirmado que Judina haya estudiado con Blumenfeld, aunque sobre ello existe una “antigua leyenda”. Esto lo afirma Marina Drozdova en su libro: *Las clases de Judina*.<sup>48</sup> Y lo confirma Leonid Gakkel', en su obra titulada: *La grandeza de la interpretación. M. V. Judina y V. V. Sofronickij*.<sup>49</sup>

M. Judina había estudiado con L. Nikolaev sólo el año de su graduación en 1921,

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>48</sup> DROZDOVA, M.: *Uroki Judinoj*. Moskva, Klassika-XXI, 2006, p. 21.

<sup>49</sup> GAKKEL', L.: *Veličie ispolnitel'stva: M. V. Judina i V.V. Sofronickij*. St. Peterburg, Severnyj Olen', 1994, p. 9.

aunque siguió en contacto estrecho con él hasta el final de los años veinte, como colegas en el Conservatorio de Leningrad — lo que confirma su correspondencia.

Marija Judina escribe:

«...te pido que me creas de mi inmutable lealtad — aunque pueda desaparecer por meses y actuar con un extremo voluntarismo — así es mi naturaleza, pero a pesar de ello, me atrevo a incluirme al círculo de los más fieles “nikolaevcy”».»<sup>50</sup>

Por lo que se sabe sobre la personalidad de esta singular pianista, M. Judina en ningún momento de su vida había dejado de ser ella misma. Tenía fama de ser una persona sin compromisos y sin miedo a las autoridades, incluso frente a Stalin, lo que le había causado bastantes problemas. Por esta razón, creemos no hay que dudar de su sinceridad.

Otra de sus alumnas, Tamara Berkman, reflexionando sobre sus estudios con Nikolaev, años después escribe:

«¿Sería posible en mis tiernos años, tomar conciencia de toda la importancia de Leonid Vladimirovič en la consolidación de mi vida creativa, de entender su papel en la formación de mi camino de vida? Desde luego que no.»<sup>51</sup>

A pesar de haber estudiado con M. Barinova y N. Medtner, T. Berkman consideraba a Nikolaev como su “verdadero maestro”, aunque haya estudiado con él sólo por un año en el Conservatorio de St. Peterburg, y otro año después de haberse graduado.

«Después del traslado a Moscú (1916), me había sumergido en la nueva vida. [...] Durante dos años (hasta su partida al extranjero) estudié con N. K. Medtner, — las clases de quien siempre fueron unas verdaderas revelaciones artísticas, — mucho tiempo frecuentaba al excelente pedagogo K. A. Kipp.\* Pero de todos modos, mi único y verdadero maestro, a cuyas enseñanzas yo siempre e invariablemente fui fiel, era por

<sup>50</sup> «Pis'mo. M. V. Judina — L. V. Nikolaevu. Leningrad, 21-22 marta 1926 g.» GCMMK, f.129, № 525. Publicada en: KUZNECOV, A., ed.: *Marija Veniaminovna Judina. Stat'i, vospominaniya, materialy.* Moskva, Sovetskij kompozitor, 1978, p. 316.

<sup>51</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele y druge» op.cit., p.114.

supuesto Leonid Vladimirovič.»<sup>52</sup>

No creemos necesario seguir con la lista de sus alumnos agradecidos. Basta con mencionar que al celebrarse el 75-aniversario del Conservatorio de Leningrad (St. Peterburg) en 1937, en el proscenio se habían colocado alrededor de quince de sus discípulos para expresarle su agradecimiento, — entre ellos M. Judina, V. Sofronickij, D. Šostakovič, S. Savšinskij, T. Berkman y otros —, mientras que varias decenas de sus alumnos, y alumnos de sus alumnos en la sala, le recibieron con incesantes ovaciones.<sup>53</sup>

## Heinrich Neuhaus. El Maestro y el Alumno

Sin duda, uno de los pianistas-pedagogos más reconocidos de la Unión Soviética en el mundo musical de occidente, ha sido Heinrich G. Neuhaus, debido básicamente a sus más destacados discípulos, Emil' Gilel's y Svjatoslav Richter, renombrados pianistas que marcaron al pianismo internacional del siglo xx.

Sin embargo, también su popularidad se debe en parte a su obra teórica sobre el arte pianístico, que H. Neuhaus dedicó a todos sus «...queridos colegas maestros, y a los alumnos que están aprendiendo el arte del piano.»<sup>54</sup> *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística. Anotaciones del maestro*, fue traducida a muchos idiomas (entre ellos al castellano, bajo el título: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*), y

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp.116-117. \* Karl Avgustovič Kipp (1865-1925) — pianista, pedagogo (desde 1892) y profesor (1909-1925) del Conservatorio de Moscú. Discípulo de Paul Pabst. Los alumnos interesados en adquirir una brillante técnica, acudían a él. Su método era darles a sus alumnos piezas exageradamente difíciles técnicamente y así impulsarlos al desarrollo técnico acelerado. Se tocaba mucho repertorio, pero sin acabado. Método aceptable para unos, pero no inofensivo igualmente para todos. Una selección natural de alumnos capaces de soportarlo. Igumnov era un adversario de este método. Curiosamente, varios de sus alumnos estudiaron también con Kipp. Cfr. ALEKSEEVA, E. N. / Pribegina, G. A., eds.: *Vospominanija o Moskovskoj Konservatorij*. Moskva, Muzyka, 1966, pp. 209-10, 283-85.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>54</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zametki pedagoga*. Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958 /6e izd. M. Klassika XXI 1999, p. 9.

aún después de medio siglo de su primera publicación, ésta obra sigue siendo una guía útil para muchos músicos.

Esto no es de extrañar, ya que esta obra posee una peculiar característica, y es que con cada nueva lectura uno sigue descubriendo para sí algo nuevo, algo que había pasado desapercibido en lecturas anteriores, lo que habla de la profundidad y versatilidad de este libro. Gracias a esta obra, y sobre todo a su obra póstuma, titulada: *Meditaciones, Recuerdos, Diarios. Colección de Artículos. Cartas a los Padres*,<sup>55</sup> podemos acercarnos más a este gran pedagogo del arte interpretativo pianístico del siglo XX.

Una de las principales características en la personalidad de H. Neuhaus, fue sin duda su espíritu romántico. Ese sentimiento de aflicción siempre insatisfecho que aspira a algo más, siempre escapándosele. La sensibilidad romántica que se caracteriza por la irresolución y la ambivalencia, por la inquietud y el desasosiego, ya que jamás puede lograr su propia meta. Aún sin haber tenido una la oportunidad de conocer a Heinrich Neuhaus en vida, se percibe de inmediato este hecho en sus grabaciones y escritos. En *Meditaciones, Recuerdos, Diarios...*, por ejemplo, que es en donde H. Neuhaus analiza su trayectoria artística y pedagógica, se percibe en algunos párrafos la profunda insatisfacción del autor con respecto a su vida productiva. Esto se revela en sus dudas sobre la profesión elegida, y los logros obtenidos, subestimando en ocasiones la significación e importancia de los éxitos en su carrera pedagógica y artística.

En *Meditaciones y Recuerdos*, vemos cómo H. Neuhaus trata de reconciliar estos sentimientos encontrados con su propio método de enseñanza, juzgando su trabajo pedagógico y artístico con honestidad e imparcialidad, llegando siempre a juicios muy poco optimistas.

«A pesar de que ya tengo setenta y dos años, hasta el momento no he podido superar

---

<sup>55</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd.1983.



la inestabilidad y la contradicción en mi auto-apreciación como pedagogo. [...] ¡A veces ansío tanto la seguridad, la completa seguridad de que estás haciendo tu trabajo de la mejor manera, y que encuentres la clave para todos los enigmas de esta misteriosa labor, llamada pedagogía! Mi conciencia crítica calla (¡temporalmente!) solamente en ciertos casos [...], cuando tanto mi estado anímico, como también mi alumno, nos encontramos a la altura y ambos estamos inspirados por la maravillosa música.»<sup>56</sup>

Heinrich Neuhaus fue ante todo un artista, y como coloquialmente se dice, fue un artista hasta la médula, cuya esencia se reflejó siempre tanto en su actividad profesional, como en su vida personal diaria. También lo fue en la pedagogía, desarrollando no solamente una pedagogía del arte pianístico, sino también una pedagogía artística, o un arte de la pedagogía.

Por comentarios de sus propios discípulos, sabemos que en sus clases también él necesitaba del público, para que éstas se convirtieran en eventos extraordinarios. Afortunadamente, su salón siempre estuvo lleno de alumnos.

En un artículo dedicado al septuagésimo aniversario de H. Neuhaus en 1958, el musicólogo Dmitrij Rabinovič describe las características de su personalidad romántica de *Sturm und Drang*.

«En Neuhaus todo es “tempestuoso”, fogoso. Así es el tono no solamente de su temperamento artístico, sino también de su naturaleza misma. Él siempre está impetuoso, repleto de pensamientos y sentimientos. Hasta cuando él está hablando, parece que sus procesos espirituales están “rebasando” su rápida e impulsiva manera de hablar. De ahí su impaciente y “empujada” acentuación en las palabras especialmente importantes, o en los detalles del pensamiento en desarrollo, de igual manera como son impacientemente “exclamativos” su mímica y sus gestos. Esto no es un desenfreno espontáneo. La estricta disciplina interior es el aspecto importante de la espiritualidad de Neuhaus. Sin embargo, con todo eso sus pensamientos y sentimientos no tanto “nacen”, como “estallan” dentro de él, y todo el proceso se

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 54.

efectúa con una precipitación extraordinaria, similar a una reacción en cadena. »<sup>57</sup>

Su entrega incondicional al arte, y su pasión por la música, fue el principal móvil en todas sus actividades. Se podría decir que para de H. Neuhaus, el arte fue su vida (no estamos hablando estrictamente del arte pianístico interpretativo, sino del arte en general). También era conocido su amor por la poesía, la literatura, la pintura y la arquitectura. Se interesaba mucho por la filosofía. Por eso mismo, en el círculo de sus amigos más cercanos, además de músicos se encontraban poetas, escritores, filósofos y científicos.

H. Neuhaus fue una persona muy apasionada que quiso abarcar lo más posible en su vida, y precisamente lo que más le atraía en el arte, era su conexión con la vida.

«El arte es la vida misma, y solamente en su más elevada revelación, es una cierta cristalización de la vida sometida a las mismas leyes dialécticas, como todo lo que llamamos naturaleza, incluyendo al hombre — “la medida de todas las cosas”, como decían los antiguos, — creador del pensamiento y creador del arte.»<sup>58</sup>

Y por supuesto, H. Neuhaus tampoco concebía al arte musical sin una conexión con la vida, y con los demás artes. Y a pesar de que daba mucha importancia al principio intelectual en el arte, le concedía aún más importancia al principio emocional e intuitivo. Lo que exigía así mismo a sus alumnos.

Otro de los aspectos de su personalidad, era que tanto en el contacto personal fuera del aula, como en la clase y en sus escritos, H. Neuhaus era muy ameno. Precisamente esto se debía a la perfecta combinación de los principios emocional e intelectual dentro de su persona, a su sentido del humor y a su gran cultura. El hecho de que él nunca se sentía completamente satisfecho, lo mantenía en constante movimiento hacia el ideal, siempre joven y activo.

Su credo pedagógico era: “Solamente deseando alcanzar lo inalcanzable, se puede

---

<sup>57</sup> RABINOVIČ, D.: «K 70-letiju Heinrich’a Neuhaus’a» *Sovetskaja muzyka*, n° 4, 1958, p. 95.

<sup>58</sup> NEUHAUS, H.: «K čemu ja stremilsja kak muzykant-pedagog» en: NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki...*, op. cit., p. 82.

lograr lo deseable.” Este credo era la manifestación de un maximalismo propio de la personalidad de H. Neuhaus. Una exigencia del máximo esfuerzo, tanto del maestro como del alumno, para alcanzar así la meta deseada. Por eso también le era muy cercano el lema de la pianista Nadežda Golubovskaja, profesora del conservatorio de Leningrad, quien decía: «Hay que enseñar solamente aquello que es imposible de enseñar.»<sup>59</sup> y cuyo significado Neuhaus explicaba de la siguiente manera:

«La enseñanza, sobre todo en el arte, es uno de los métodos de conocimiento de la vida y del mundo, y también uno de los medios de influjo sobre este. Mientras más racional y profunda sea [la enseñanza], en ésta regirán más las fuerzas de la razón y la moral (que para mí significa lo mismo), y más seguro alcanzaremos, por fin, algún principio irracional en nuestro oficio, puesto que la vida y el mundo a fin de cuentas son irracionales. Sin embargo, tenemos que vivir en este mundo, debemos hacerlo lo mejor en la medida de lo posible; y precisamente sobre eso habla la paradoja de la profesora Golubovskaja. En otras palabras, esta es la cuestión de la creatividad, y donde no hay creatividad, tampoco hay vida.»<sup>60</sup>

Es evidente que la pedagogía para H. Neuhaus era un asunto de ética. Un ejemplo de ello es que no aceptaba aquella aproximación hacia la obra de arte con fines puramente utilitarios.

«Algunos [...] maestros son a veces propensos [...] a convertir toda la literatura artística en instructiva. Ellos ven a la “Appassionata” únicamente desde un punto de vista utilitario para su “provecho”, ya sea para uno u otro alumno en algún momento dado. Tal degradación de la “Appassionata” a material didáctico, involuntariamente me provoca una protesta, y me pregunto: ¿este alumno es provechoso a la “Appassionata”?»<sup>61</sup>

H. Neuhaus se irritaba mucho cuando al emitir un juicio sobre la ejecución de algún alumno, el maestro reducía sus expectativas y decía algo así como: “Esto

---

<sup>59</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki...*, op. cit., p. 47.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*, op. cit., p. 193.

estuvo lo suficientemente bien de acuerdo a sus posibilidades”, para poder así subirle la calificación al alumno. H. Neuhaus no permitía este tipo de compromisos. Para él existía la obra del arte y uno tenía que estar a su altura, o por lo menos dedicarle todo el esfuerzo a este propósito. H. Neuhaus decía que esta clase de maestros tratan de... «...ajustar el autor al alumno, en lugar de llevar al alumno hacia el autor.»<sup>62</sup>

H. Neuhaus no podía entender cómo algunos maestros (entre ellos L. Godowski) podían trabajar fríamente, sin ningún interés en el alumno: «Ningún deseo de asomarse más profundamente al interior del alumno, de transformarlo (despertar sus aburridas tripas), de ponerle algunas tareas artística y emocionalmente más difíciles — nada de eso había...»<sup>63</sup>

Sin duda este estilo de trabajo le era absolutamente ajeno, y aún cuando comprendía lo inútil de exigirles tanto a los alumnos con pocas posibilidades, H. Neuhaus no podía permitirse el no intentar obtener de ellos el máximo posible. El no intentarlo hubiera sido para él una manifestación de egoísmo.

Otra de las particularidades en la personalidad de H. Neuhaus, es lo que el musicólogo Lev Barenboim caracteriza como el “maestro que duda”, a diferencia del “maestro dogmático”.<sup>64</sup> El segundo se fija a las reglas y tradiciones, ya que el trabajo pedagógico lo lleva a la rutina y frena su desarrollo personal, mientras que el primero gracias a su capacidad de dudar, constantemente revisa sus conocimientos y no teme compartir con los alumnos sus dudas. Es obvio que este último siempre está avanzando, actualizando y renovando sus métodos. Creciendo junto con sus alumnos.

La necesidad de trabajar constantemente con los alumnos también le provocaba a H. Neuhaus muchos sentimientos encontrados. El Neuhaus-artista a veces se

---

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>64</sup> BARENBOIM, L.: «O pedagoge-dogmatike i o “somnevajuščemsja” pedagoge» en: BARENBOIM, L.: *Musikal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad, Muzyka, 1974, pp. 245-247.

agobiaba por el trabajo pedagógico, que lo distraía de su muy querido arte de la interpretación, y la actividad concertística. Esto es comprensible, ya que por varios años llegó a tener más de treinta y cinco alumnos.

En una de las conversaciones grabadas por el reconocido psicólogo del arte musical, Boris M. Teplov, sobre la pregunta de “¿cuál sería su relación con el trabajo pedagógico? — Neuhaus respondió:

«Por un lado no me gusta la pedagogía, ya que yo mismo ansío seguir aprendiendo del arte, y quiero seguir trabajando, aprendiendo de mi mismo y de todo en la vida. Pero enseñar a los demás, repetirles interminablemente lo mismo... No obstante, por otro lado yo quiero mucho a la música, a la gente y a los alumnos. Y mi deseo es que puedan hacer bien su trabajo. De todos estos componentes resulta lo que podríamos llamar: una especie de pedagogía.»<sup>65</sup>

En *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística*, H. Neuhaus se expresa de forma más drástica con respecto al trabajo pedagógico y su relación con la carrera artística. De aquí surge la confrontación entre los maestros “puros” y los “impuros”, es decir, los que aparte de dar clases son artistas. En innumerables ocasiones H. Neuhaus emitió su opinión al respecto, y él mismo se incluía en el grupo de los “impuros”, y creía que la actividad artística (no necesariamente muy intensa), era algo muy importante. H. Neuhaus consideraba que un buen maestro tenía que poder mostrar cualquier parte de la obra que toca el alumno, y con su propio ejemplo elevar el nivel de sus aspiraciones y ayudarle también en la comprensión de la obra. En su opinión, el método de mostrar al piano era muy necesario, sobre todo para los alumnos menos dotados.

«Considero un grave error, [...] el que una enorme cantidad de maestros en nuestras escuelas y preparatorias no se ocupan en lo absoluto de perfeccionarse como intérpretes. Estoy completamente consciente de que entre ellos hay muchas personas talentosas, quienes sin pretender tener una gran actividad artística, podrían ofrecerles a

---

<sup>65</sup> NEUHAUS, H.: «Pokazatel'nyj urok i lekcija dlja pedagogov. Besedy s B. Teplovym i A. Vicinskim» en: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva*. Vyp. 4. M., 1976, p. 63.

sus alumnos unos buenos y convincentes ejemplos de ejecución, por lo menos en las piezas que se están estudiando en clase. ¡Sería muy bueno, si este fogoso deseo mío se convirtiera en ley para las escuelas y preparatorias! Ni hablar, que el nivel general de la enseñanza se habría elevado muchísimo.»<sup>66</sup>

Sin embargo, H. Neuhaus ve también ciertas ventajas en los maestros “puros”, ya que en cierto sentido son más íntegros, porque no tienen que “sentarse en dos sillas a la vez” como los profesores-concertistas. Estos profesores se dedican por completo a sus alumnos y se conciben solamente a través de los logros de sus discípulos. A parte de esta entrega incondicional a sus alumnos, estos profesores a su vez están libres de las concepciones interpretativas demasiado asentadas, las cuales a veces pueden ser un obstáculo para la aceptación de nuevas interpretaciones artísticas ofrecidas por los jóvenes músicos.

En los últimos años de su vida, cuando ya había dejado por completo su actividad artística, H. Neuhaus escribe:

«Me he convertido en aquello en lo que posiblemente por error llamé el “maestro puro” en mi libro (para el descontento de algunos músicos). Más de una vez me había demostrado a mí mismo, que el descontento que provoqué era justificado, porque [ahora] trabajo bien, e incluso mejor que antes, cuando todavía era el maestro “impuro”, es decir, contaminado por las emociones interpretativas.»<sup>67</sup>

Y con cierta amargura concluye:

«Esta desmembración, aparte de ciertas imperfecciones de mi naturaleza, me había llevado a no conseguir la esperada (¡deseada!) excelencia, ni en una, ni en otra especialidad, ni en la enseñanza, ni en la ejecución.»<sup>68</sup>

Las características de la personalidad del maestro de música, son en parte un factor determinante en el método de enseñanza, ya que influyen en la constitución de los principios más importantes de la pedagogía.

---

<sup>66</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. op. cit., pp. 193-194.

<sup>67</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki...*, op. cit., p. 57.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 72.

A continuación mencionaremos estos principios determinantes en la pedagogía de H. Neuhaus. Uno de estos es el organizar el trabajo con el alumno, de manera que le permita conseguir el mayor desarrollo personal en el menor tiempo posible. Lo que a su vez le llevará a la más pronta maduración e independencia del alumno.

«Considero que una de las principales tareas del pedagogo, es lograr lo más pronto y sólidamente posible, ser innecesario para su alumno. Apartarse a tiempo y retirarse de la escena, es decir, inculcarle aquella independencia de pensamiento y métodos de trabajo, de autognosis y de habilidad de conseguir la meta, lo que comúnmente suele llamarse madures — el umbral tras el cual empieza la maestría.»<sup>69</sup>

Obviamente, para conseguir este objetivo no basta con enseñarle al alumno a mover los dedos, es necesario además, con todos los medios posibles, desarrollar su pensamiento, su oído interno, su sentido del ritmo, su fantasía, su voluntad, etc. En una palabra, educarlo como músico y como persona.

En muchas ocasiones H. Neuhaus subrayaba que el método en las clases de piano debía de tener un carácter integral, sobrentendiendo por ello, que el maestro...

«...está obligado no solamente llevar al alumno hasta la comprensión del así llamado “contenido” de la obra. No únicamente contagiarlo con su imagen poética. Sino también darle el minucioso análisis de la forma, de la estructura en general y de los detalles, de la armonía, la polifonía, y la factura pianística. En pocas palabras, el maestro debe ser a la vez que historiador de música, teórico, maestro de solfeo, de armonía, de contrapunto (todo esto, por supuesto reducido, más bien compacto, “portátil” y *ad hoc*!) y de ejecución pianística.»<sup>70</sup>

En este sentido, H. Neuhaus admite que...

«...he tenido alumnos, con los que durante uno o dos años hacía un breve curso de armonía, de composición melódica, de análisis de las formas, etc., en las piezas que ellos tocaban, hasta que aprendían a pensar como músicos.»<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. op. cit., p.168.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 171.

El pianista Teodor Gutman, uno de los primeros discípulos de H. Neuhaus del conservatorio de Kiev, y por varios años su asistente en Moscú, nos narra sobre su método de enseñanza en clase.

«Las comparaciones metafóricas y los innumerables ejemplos sobre situaciones concretas, tomados de otras obras, generaba un atmósfera extremadamente creativa en clase. [...] Heinrich Gustavovič podía sentarse por horas con los alumnos, y explicarles incansablemente sobre las nociones elementales de la conducción de voces, sobre la digitación y la correcta lectura del texto. Aquí frecuentemente se irritaba, y era doloroso ver como muchos de los estudiantes no estaban preparados para recibir todo aquello que Heinrich Gustavovič verdaderamente podía, y debía de enseñar.»<sup>72</sup>

El maestro tiene que ser capaz de realizar un análisis profundo de la obra, tanto estructural como armónicamente, así como un análisis estilístico e histórico. Esto comprende un alto nivel de preparación y de cultura general del maestro. Indudablemente aquellos profesores que tienen en su bagaje estudios de composición, además de su preparación como instrumentista, enseñan a otro nivel, gracias a la visión que se abre al conocer de cerca el proceso creativo mismo.

Heinrich Neuhaus, como la mayoría de los grandes pianistas pedagogos de su tiempo, también había estudiado composición en la *Hochschule der Musik* de Berlín, con Pavel Fedorovič Juon, discípulo de Sergej Taneev en Moscú. Es por eso que H. Neuhaus se consideraba a sí mismo un “maestro de música”, es decir, un “ilustrador y aclarador”. Esto significa que el mayor esfuerzo en sus clases lo dedicaba a la comprensión de la obra, a su estructura, carácter, y estilo, y ya después a los medios de su realización pianística.

« ¡...ya he repetido mil veces y lo volveré a repetir, que hasta el maestro que enseña a tocar el tambor, o el triángulo, en primer lugar tiene que ser un maestro de música! »<sup>73</sup>

En su obra, H. Neuhaus insiste sobre la necesidad de enseñar ante todo la forma y el contenido musical, antes que la técnica o la pura ejercitación física.

<sup>72</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2007, pp. 28-29.

<sup>73</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki...*, op. cit., p. 77.



«Si el pedagogo pianista y el alumno pianista están estudiando en conjunto no la música, sino exclusivamente la ejecución pianística (aunque con dificultad imagino cómo se hace esto), entonces ambos tienen que tomar clases de música con una tercera persona, y precisamente con un maestro de música. Desgraciadamente esta necesidad en realidad surge muchas veces de las aulas con similar orientación. Posiblemente este “maestro puro de la ejecución pianística” espera que el alumno reciba toda su educación musical en las clases de armonía, polifonía, análisis de las formas etc., pero cada pianista-pedagogo experto tiene claro que en su clase surgen problemas, y que el maestro de armonía o análisis nunca toca estos problemas que están en conexión con la obra dada, o con el alumno dado, dictadas directamente por la situación actual.»<sup>74</sup>

Trabajando en clase con las obras musicales, primeramente H. Neuhaus se empeñaba en despertar en los alumnos el interés por el contenido musical de la obra. A este respecto, la pianista Zoja Kalina, otro de sus primeros discípulos del conservatorio de Kiev, escribe:

«Más que nada él apreciaba la habilidad para comprender la música. No le gustaban aquellos alumnos que se pasaban horas frente al piano con el único propósito de conseguir el brillo externo y los tempos estrepitosos. Seguido él repetía en clase: “El golpear el piano rápido y fuerte no significa saber tocar bien”.»<sup>75</sup>

En sus apuntes *auto-psico-gráficos*, escritos hacia el final de su vida, H. Neuhaus dedica varias páginas al problema de los jóvenes pianistas con poco talento virtuosístico, para convencerlos a ellos y a sus maestros de no malgastar el tiempo trabajando obras virtuosas, como por ejemplo las transcripciones de Liszt. En vez de aprovechar el tiempo en conocer más repertorio, estos alumnos se pasan años tratando de alcanzar lo inalcanzable, ya que de todas formas nunca llegarán a ser virtuosos, pero sí pianistas de repertorio muy limitado.

«Si el pianista se ha desarrollado suficientemente en lo musical, y si recibió una buena educación artística y una cultura (he ahí a donde debe dirigirse principalmente la

---

<sup>74</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. op. cit., p.192.

<sup>75</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., pp. 30-31.

atención del pedagogo y de todo el medio educativo!), él con sus aptitudes medianas podrá perfectamente tocar las sonatas de Beethoven y Mozart, y las suites y fugas de Bach, y piezas de Schumann, Chopin, Skrjabin, Debussy, etc., etc., etc., y lo más importante, proporcionará con su interpretación la satisfacción al público (y si es más inteligente, incluso a sí mismo), cuando con su reciente lucha con el “Don Juan”, parecida a la lucha de Don Juan con el mismo Comendador (“el fuerte apretón de manos!”)\*, provocará incluso en el escucha más benévolo, solo el frío reconocimiento de su sufrimiento — y nada más...»<sup>76</sup>

Por los testimonios y análisis de algunos estudiosos del pianismo, sabemos que el sentido de la perfección mecánica en la ejecución pianística, el virtuosismo, no era precisamente el ideal de H. Neuhaus. Pero su sentido de penetración en el contenido de las obras musicales que él interpretaba, era inigualable.

Un rasgo característico del trabajo de H. Neuhaus con sus alumnos, a diferencia de Leonid Nikolaev, es que no se ocupaba de la impostación de las manos. Esto debido a que prácticamente todos los alumnos que iniciaban sus estudios con él, ya venían muy bien preparados en el sentido técnico, y en caso de necesitar este trabajo, Neuhaus remitía a estos alumnos con sus asistentes.

La pianista Berta Kremenstein, otra de sus discípulas que posteriormente fue profesora del Instituto *Gnesin* de Moscú, relata sobre sus asistentes:

«Cuando [Neuhaus] tenía asistentes (por cierto que casi siempre los tenía, y, además, ¡excelentes!), él no quería hacer el trabajo “sucio”. Cuando no los había, con resignación arreglaba las faltas en el oficio. Sin embargo, estaba apagado, se irritaba con facilidad, diciendo: “Querida mía, váyase a estudiar”. Este tipo de clases pesaban mucho.»<sup>77</sup>

<sup>76</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki...*, op. cit., p. 46. \* H. Neuhaus se refiere al final de la versión del *Don Juan* de Aleksandr S. Puškin, en el que la estatua de piedra de la tumba del Comendador le extiende la mano a Don Juan, asesinándolo con un apretón de manos. — O. Ch. Cfr. PUŠKIN, A. S.: «Kamennyj gost’» en: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva «Chudožestvennaja Literatura», 1975, tom červertyj, pp. 289-319.

<sup>77</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus’a*. Moskva, Muzyka, 1984, p. 80.

No obstante, la misma Berta Kremenstein subraya que a través de las obras musicales mismas, H. Neuhaus trabajaba con las manos.

«Neuhaus habitualmente no se ocupaba especialmente del cambio de aparato pianístico en sus alumnos. No obstante, en el proceso de trabajo con la obra musical misma educaba, y frecuentemente reeducaba al músico. »<sup>78</sup>

De esta última cita inferimos que en el proceso de trabajo con las obras musicales, Neuhaus indirectamente influía, y también cambiaba la manera física de tocar en sus alumnos. Ayudándoles a encontrar los movimientos o medios más convenientes para uno u otro lugar de la obra, H. Neuhaus poco a poco provocaba los cambios necesarios en su aparato pianístico.

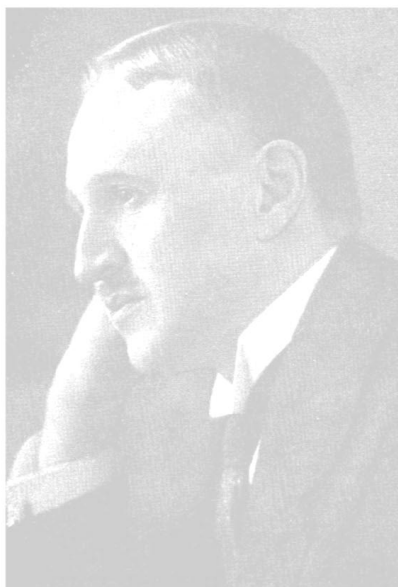
Las clases de Neuhaus se caracterizaron por su respuesta inmediata a lo que tocaba el alumno. Por eso, para la gente que no se encontraba entre los oyentes asiduos a sus clases, éstas podrían parecer completamente improvisadas. Difícilmente se podría percibir algún tipo de metódica utilizada en ellas. Sin embargo, he aquí lo que dice Neuhaus mismo sobre éstas:

«...yo también tengo una metódica, si se puede llamar metódica a algo que en esencia siempre se mantiene fiel a sí misma, y que siempre cambia y se desarrolla de acuerdo a las leyes generales de la vida — dentro y fuera de mí. Metódica — es el conocimiento obtenido deductivamente y también experimentalmente, cuyo origen es cierta voluntad, un movimiento incesante hacia una meta determinada, el cual se establece por el artista de acuerdo a su carácter y concepción ideológica del mundo. La metódica de crestomatía es la que principalmente proporciona recetas, las así llamadas reglas firmes, y aunque estas sean correctas y comprobadas, siempre será únicamente una primitiva, simplificada y elemental metódica, que a cada momento de su encuentro con la vida real necesita ser re-meditada, precisada y revivida, es decir, necesita ser dialécticamente reformada.»<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 75.

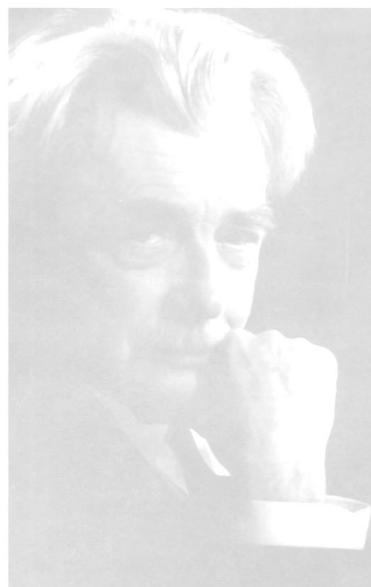
<sup>79</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry.* op. cit., p. 71.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CAPÍTULO IX

### EN CLASE.

#### INDIVIDUALIDAD, INTUICIÓN Y CULTURA

##### **En las Tradiciones de Anton G. Rubinstein**

**E**n el conservatorio de St. Peterburg, las clases se realizaban en presencia de prácticamente todos los alumnos del maestro, independientemente de si tenían que tocar ese día o no. Esto se había convertido ya en una “tradición”.

Lev Barenboim afirma que en las clases de Anton Rubinstein, usualmente estaban presentes varias decenas de jóvenes músicos, entre ellos también los que no eran de su clase. Esta práctica también se hizo habitual en Moscú, en las clases de Safonov, Goldenweiser, Igumnov, Medtner, Neuhaus, y muchos otros maestros. Los alumnos de Safonov ni siquiera sabían si tocarían ese día o no. Eso les obligaba de estar siempre preparados. Esta práctica de clases colectivas desafortunadamente poco a poco se ha ido perdiendo, en parte por la excesiva carga de materias teóricas que no permite a los estudiantes permanecer en la clase de piano. Un hecho que lamentaba mucho Heinrich Neuhaus. Pero las clases de Leonid Nikolaev nunca estuvieron vacías. S. Savšinskij escribe sobre estas reuniones.

«El aula № 10 siempre estaba llena de oyentes. Estos eran no solamente los alumnos de Leonid Vladimirovič, sino pianistas que estudiaban con otros profesores y hasta estudiantes-compositores, e historiadores. Frecuentemente se podía encontrar maestros de otras escuelas y [...] preparatorias musicales, y hasta visitas de Moscú y otras ciudades.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SAVŠINSKIJ, S.: «“Nikolaevskaja škola” pianizma. Rasskazyvaem o klasse imeni L. V. Nikolaeva» *Muzykal'nye kadry*, № 3, 1966.

Los alumnos veían cuanto se podía aprender en esas “lecciones”, y con gusto, y sin ninguna presión asistían a ellas. Las cosas que a veces no eran tan fáciles de entender estando sentado al piano, se aclaraban mucho observando desde fuera. Con frecuencia, el maestro pedía a cada uno de sus alumnos repetir alguna frase de la obra que se estaba tocando. A este respecto, Tamara Berkman escribe:

«En la clase, como regla estaban presentes todos los alumnos, independientemente de quien iba a presentar su programa. Con mucha atención escuchábamos a la interpretación de quien tocaba, como introduciéndonos en un trabajo colectivo y mentalmente participando en el proceso. Leonid Vladimirovič se dirigía a uno u a otro de los presentes, invitándolos a emitir su opinión; esto siempre sucedía inadvertidamente, por eso una intensa atención era siempre indispensable. [...] Casi en cada clase Leonid Vladimirovič me exhortaba a opinar, tanto sobre las cuestiones interpretativas de las obras presentadas, como sobre la resolución de uno u otro problema técnico. Una vez, después de escuchar mi respuesta, dijo: “Usted tiene una cabecita de oro, será un excelente pedagogo”. Para mi ese fue el máximo elogio.»<sup>2</sup>

En estas clases interactivas, donde frecuentemente se involucraban prácticamente todos los presentes, se aprendía mucho:

«En el transcurso de las clases, Leonid Vladimirovič con gusto nos invitaba a emitir nuestra opinión, y le agradaba cuando le hacíamos preguntas por nuestra propia iniciativa. Habitualmente en las discusiones se involucraban también los demás alumnos presentes en la clase. A veces el maestro se dirigía a alguno de los estudiantes — de los que antes ya habían tocado la misma pieza — y le pedía demostrar cómo tocaba uno u otro pasaje, que digitación utilizaba y cómo usaba el pedal, y de esta comparación realizaba instructivas conclusiones.»<sup>3</sup>

Esta manera de trabajar también creaba una atmósfera muy especial. Los jóvenes sinceramente se preocupaban por los fallos de sus compañeros y festejaban sus éxitos. S. Savšinskij escribe:

---

<sup>2</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele y druge» op. cit., p.114.

<sup>3</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 85.

«El beneficio que nos daba la presencia en las clases del maestro con otros alumnos, es invaluable. Se creaba el interés por el trabajo y los logros de tus amigos. La clase se convertía en la “escuela” y la familia, en donde “todos eran para uno, y uno para todos”.»<sup>4</sup>

De esta manera, en vez de recibir los estudiantes una o dos clases por semana, recibían muchas más. Y en lugar de conocer sólo las pocas obras que tocaban, prácticamente conocían el repertorio de todos sus compañeros. Otra ventaja de este método, era que los alumnos tenían la oportunidad de observar constantemente el trabajo de su maestro, y de esta manera prepararse mejor para la actividad pedagógica en el futuro.

Leonid Nikolaev brindaba al alumno la oportunidad de expresar su propia comprensión de la obra, y no le interrumpía durante la ejecución en clase. Únicamente cuando se trataba de una forma grande, a veces paraba la ejecución justo al empezar la re-exposición. Al parecer, esta costumbre también venía de la práctica pedagógica de Anton Rubinstein. L. Barenboim escribe:

«Sin importar a quien le estaba dando clase, él antes que nada, con paciencia terminaba de escuchar la pieza tocada desde el principio hasta la última nota.»<sup>5</sup>

Gracias a esto, Nikolaev se podía dar cuenta de la lógica que guiaba al alumno para hacer una u otra cosa, y a la vez expresaba el respeto por el trabajo de estos jóvenes músicos. Obviamente, para que eso fuese posible, la obra tenía que estar bien preparada, ya que la condición indispensable desde la primera clase, era que la obra estuviera memorizada. De los recuerdos sobre sus clases con V. Safonov en el conservatorio de Moscú, L. Nikolaev escribe: «En la clase todo se tenía que tocar siempre de memoria y limpio.»<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerk žizni i tvorčeskoj dejatel'nosti*. op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> BARENBOIM, L.: «Rubinstein — pedagog» en: *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad, Muzyka, 1975, p. 193.

<sup>6</sup> NIKOLAEV, L.: «Iz vospominanij» en: ALEKSEEVA, E. ed. *Vospominanija o moskovskoj konservatorii*. Moskva, Muzyka, 1966, p.145.

Pero, ¿por qué Nikolaev — al igual que Safonov, Igumnov y muchos otros — insistían en que la obra se presentara de memoria desde la primera clase? Por varias razones. La primera, porque Nikolaev quería que el alumno vertiera una buena parte de su esfuerzo en el estudio de la pieza, antes de presentarla en clase. Es claro que para tocar la obra de memoria, había que gastar mucho más tiempo y esfuerzo físico y mental, que si se tocara con partitura. De esta manera el alumno trabaja desde un principio independientemente, y trata de acercarse mejor a la obra, obligado más bien a analizarla que a memorizarla. El proceso de memorización de una obra es más rápido y fácil analizándola. De esta manera se evita el gasto inútil de energía en la memorización puramente mecánica.

Otra de las razones, es que la memorización permite al alumno tener aún más libertad de expresión en el momento de la ejecución, y consecuentemente, el maestro comprende mejor su visión de la obra, y le permite ser aún más cuidadoso con la concepción personal del alumno en el trabajo posterior de la pieza. Obviamente existen otras ventajas. Por ejemplo, al tener que aprender a memorizar una pieza en un breve periodo de tiempo, los prepara para situaciones similares. Además, tocar de memoria, y sin interrupciones, convierte a cada clase en un pequeño ensayo para las presentaciones en concierto o para los exámenes.

«Tratar de poner al alumno en una situación de responsabilidad, y por todos los medios despertar y estimular su iniciativa creativa hasta provocar su manifestación, era uno de los principios básicos de la pedagogía de Nikolaev.»<sup>7</sup>

Pero las opiniones respecto a la necesidad de presentar las obras de memoria desde la primera clase se dividían. Por ejemplo, Anna Nikolaevna Esipova prefería que en la primera clase la obra se tocara con la partitura puesta en el atril — «...para así seguir mejor las indicaciones»,<sup>8</sup> — a pesar de que la obra de todos modos tenía que estar memorizada por el alumno.

---

<sup>7</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 89.

<sup>8</sup> BERTENSON, N.: *Anna Nikolaevna Esipova. Očerki žizni i dejatel'nosti.* Leningrad, Muzgiz, 1960, p. 94.



Pero también se escuchaban otras voces, de los que en general dudaban de las ventajas de este método, y hasta de la necesidad de tocar las obras de memoria en público. He aquí la opinión de Samuil Feinberg a este respecto:

«La lectura precisa del texto y de todas las indicaciones interpretativas del compositor, es especialmente importante al inicio del trabajo con una obra. [...] En la etapa inicial, en un primer acercamiento con la obra, no tiene sentido aprender de memoria forzosamente el texto de notas, mientras éste no se haya convertido aún en una imagen musical, aquello que suena bajo los dedos del propio pianista tocando, o lo que se percibe claramente por su oído interno.»<sup>9</sup>

Otros pedagogos opinan que definitivamente con la memorización apresurada de la obra se pueden descuidar las indicaciones importantes del autor, y desviar al alumno del camino correcto en su estudio. En lo que respecta a la visión de Samuil Feinberg, sobre la memorización obligatoria de las obras en conciertos es muy particular, y prácticamente contraria al punto de vista habitual a este respecto:

«La detallada memorización de las obras, — que es inevitable en nuestros días — y la presentación de ellas sin el apoyo de la partitura, privan al intérprete de la posibilidad de cambiar improvisadamente el plan habitual de la interpretación. El intérprete forzosamente está obligado a seguir estrictamente el camino anteriormente marcado por la idea interpretativa. En caso contrario (tomemos además en consideración la fuerza del nerviosismo escénico), éste corre el riesgo de perder el hilo conductor y de romper la continuidad de las imágenes sonoras, indispensable para la memoria. La interpretación de memoria se ha convertido en una de las condiciones indispensables para el concertista. [...] — de todas formas, no se puede negar que el tocar sin partitura le impide al intérprete cada vez, y de un modo distinto, resolver los problemas artísticos inmediatos, y priva a su presentación de la libertad de improvisación.»<sup>10</sup>

Por el contrario, muchos otros pedagogos opinan que precisamente el tocar de memoria, le brinda al pianista la sensación de libertad, y lo incita a realizar

---

<sup>9</sup> FEINBERG, Samuil E.: *Pianizm kak iskusstvo*, Moskva, Klassika-XXI, 2003, pp.192-195.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 92-93.

cambios (o se podría decir también “improvisar”) durante la ejecución.

A este respecto es conocida la posición de Ferruccio Busoni. En su respuesta al cuestionario de *Die Musik*, en mayo de 1907, Busoni responde:

«Soy un viejo ejecutante conocido, y he llegado a la conclusión de que tocar de memoria, permite una libertad en la ejecución incomparablemente más grande.»<sup>11</sup>

A su vez, el pianista Arsenij Ščapov se une a la opinión de S. Feinberg, y está a favor de tocar con partitura:

«El requisito de tocar siempre de memoria tiene, en cierto sentido, un carácter de prejuicio: tocar con la partitura abierta, sin duda mejoraría la sensación escénica de muchos pianistas.»<sup>12</sup>

En nuestra opinión, como en todos los demás aspectos de la teoría de la interpretación y la enseñanza musical, también en esta cuestión sería preferible una solución individualizada del problema, ya que depende de las cualidades y condiciones particulares de cada intérprete. A fin de cuentas, lo que más importa es el resultado.

En las clases de L. Nikolaev comúnmente se trabajaba con cuatro o cinco obras a la vez. Dos obras más o menos extensas, y otras dos o tres miniaturas. Después de escuchar alguna de las obras por primera vez, Nikolaev...

«...comenzaba por hacer algunas observaciones generales respecto a la forma, el estilo, el carácter de la obra, y luego se detenía en las particularidades de la línea melódica, la armonía, el ritmo, la factura, y en cuestiones relacionadas con las maneras de producción del sonido y con el pedal.»<sup>13</sup>

Como regla, primero se señalaban los momentos acertados de la interpretación, y luego ya se pasaba a la crítica. L. Nikolaev usualmente mostraba al piano cómo podría sonar uno u otro episodio, haciendo hincapié en no dejar a medias ningún

---

<sup>11</sup> BUSONI, F.: «Tocar de memoria» en: VELAZCO, J., ed.: *Pensamiento musical. Ferruccio Busoni*, México, UNAM, 2004, p. 158. [Respuesta para un cuestionario de *Die Musik*, Berlín, mayo de 1907]

<sup>12</sup> ŠČAPOV, Arsenij P.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*. Moskva, Muzyka, 1968 p. 232.

<sup>13</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» op. cit., p. 155.

momento sonoro:

«Nos admirábamos de la organicidad en su manejo del discurso musical en el instrumento: como tan libre y desenvueltamente una persona culta expresa sus pensamientos en su propio idioma. Nos asombraba también su maestría técnica. Parecía inalcanzable la belleza de las sonoridades y la facilidad con la cual Leonid Vladimirovič ejecutaba los pasajes de diversa dificultad y complejidad.»<sup>14</sup>

Muchos de aquellos que habían podido oírlo tocar en clase, comentan que lo hacía con excepcional maestría, tanto desde el punto de vista artístico, como también la realización técnica de sus ideas. Sin embargo, a pesar de que sus actuaciones escénicas siempre eran recibidas con entusiasmo por parte de la crítica y público en general, existe la opinión de que Nikolaev no se realizaba por completo como artista. Posiblemente a causa de la insuficiente libertad psicológica al momento de tocar frente al público.

En su obra *Caminos del arte*, Bogdanov-Berezovskij escribe a este respecto.

«La idea sobre la importancia de la libertad del estado psicológico del ejecutante para la interpretación, tuvo una especial impresión sobre mí, y, en relación a esto, sobre la necesidad de elaborar una fina y pulida “técnica de los nervios” que proporcione esta libertad. Parece ser que esto era precisamente lo que Nikolaev-intérprete no dominaba en total medida, tocando siempre más seco y ajustado de lo que en realidad podía y debía tocar, en comparación y en adecuación a cómo él sentía y comprendía la música.»<sup>15</sup>

A veces, para revelar mejor las fallas de sus alumnos, las demostraciones del maestro se convertían en una especie de “espejo”, que descubría los lados no muy atractivos de su ejecución. S. Savšinskij escribe:

«A veces el “espejo” revelaba algunos rasgos muy acertadamente, pero a la vez tan antipáticamente, que era imposible después de escucharlos no comenzar a odiarlos, y esto ya era suficiente para desear deshacerse de ellos.»<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 89.

<sup>15</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. Leningrad, Muzyka, 1971, p. 51.

<sup>16</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 87.

La manera de impartir clase cambiaba según el objetivo que el maestro tenía presente. S. Savšinskij recuerda como en su primer año de estudio, Nikolaev trabajaba detalladamente:

«Paso a paso, compás por compás se descubría el contenido de cada momento de la obra, el papel y la importancia de cada elemento del tejido. Esto nos acostumbraba a acoger con debida atención cada fenómeno de la música y cada acción interpretativa, enseñaba a conseguir una interpretación íntegra.»<sup>17</sup>

Cuando L. Nikolaev trabajaba con los alumnos que ya llevaban tiempo estudiando con él, y conocían bien sus exigencias, sus indicaciones ya no eran tan minuciosas. Normalmente se detenía únicamente en los lugares problemáticos, los que aún se salían del contexto de la obra en la interpretación del alumno.

El trabajo con las obras polifónicas siempre ocupaba un lugar importante en las clases de Nikolaev.<sup>18</sup> Pero esto no era una norma en el conservatorio, salvo la presentación de una fuga de Bach que se consideraba obligatoria en el examen de graduación, instituido por A. Rubinstein en el último periodo de su dirección del Conservatorio (1887-1891). En cambio, trabajar las fugas de Bach era obligatorio para cada alumno de Nikolaev, desde el primer año de sus estudios y a lo largo de toda su permanencia en clase. En la opinión de Savšinskij:

«La escuela de interpretación polifónica que daba Nikolaev, resultaba ser sólida y práctica. Después de haber pasado varias fugas, los estudiantes aprendían a escuchar y a conducir las voces en la polifonía clásica de Bach, Händel, y otros compositores, además la polifonía de tipo orquestal, y también la polifonía [...] de factura típicamente pianística de los clásicos y románticos, con muchas voces escondidas y la conducción libre de estas voces.»<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>18</sup> L. Nikolaev había estudiado en el conservatorio de Moscú la “escuela polifónica”, tanto con V. Safonov, como con S. Taneev. Ambos maestros consideraban importante que los alumnos — para su formación completa como músicos y como intérpretes — supieran manejar a la perfección el material polifónico. — *O. Ch.*

<sup>19</sup> ŠAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p.152.

Indudablemente, todo este trabajo sistemático con la polifonía, contribuía al desarrollo y al refinamiento de las facultades auditivas del alumno, y, en opinión de Savšinskij, servía de... «...escuela para el manejo distintivo de la diversidad sonora.»<sup>20</sup>

Tanto el acercamiento creativo a cada uno de los alumnos de L. Nikolaev, como el principio de improvisación en la clase, eran parte de sus principios básicos. En este sentido Nikolaev decía:

«...un pedagogo lo suficientemente sensible [...] actúa de acuerdo a lo que acaba de escuchar de su alumno, acoplándose a él. [...] y en el trabajo pedagógico, cada clase hay que improvisarla de nuevo.»<sup>21</sup>

El carácter improvisado de sus clases no le impedía a Nikolaev llevar un sistema de trabajo con cada alumno en particular, y a cada alumno le correspondía un microsistema elaborado especialmente para él.

### **Heinrich G. Neuhaus en Clase**

En el transcurso de casi cincuenta años de trabajo ininterrumpido, como profesor de los conservatorios de Tiflis, Kiev y Moscú, Heinrich Neuhaus tuvo una cantidad considerable de alumnos, varios de ellos grandes pianistas que le dieron la fama y el reconocimiento mundial como profesor de piano. Sin embargo, la gran mayoría de sus discípulos no formaron parte de este reconocimiento mundial, e incluso muchos de ellos fueron pianistas no muy bien dotados tanto en lo musical, como técnicamente.

En su *Diario de los últimos años*, Heinrich Neuhaus realiza un recuento de su vida pedagógica y artística, en la que se cuestiona (a los 74 años! de edad) los principios

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p.150.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 93.

pedagógicos de su escuela pianística. Haciendo mención sobre una frase de Svjatoslav Richter en relación a los alumnos poco productivos (para no exagerar y afirmar que eran inútiles), Heinrich Neuhaus escribe:

«Un epígrafe hacia mis razonamientos sobre la pedagogía, espero que sea el último, comenzaría con las palabras que frecuentemente Svjatoslav Richter me decía con gran irritación: “Entiéndalo pues Heinrich Gustavovič, ellos de todas formas no van a tocar mejor”. Por supuesto que la culpa por ese fracaso la tenemos por igual yo y mis alumnos. Richter por amabilidad esto no me lo decía, pero lo entiendo perfectamente. Palabras asesinas para un profesor que se ha dedicado a la pedagógica casi toda su vida, y reconoce que “prefiere las sombras de las pequeñas verdades, que a las enaltecidas mentiras!” [...] Así que las palabras de Richter, por supuesto que no las pondré en el epígrafe de mis últimas meditaciones pedagógicas...»<sup>22</sup>

En realidad S. Richter se refería al enorme esfuerzo y tiempo que representaba este trabajo, y que sería mejor aprovecharlo en la actividad concertística. Pero H. Neuhaus, pedagogo por excelencia, consideraba que... «...no se puede crear talentos, pero se puede crear cultura, es decir, el suelo sobre el cual crecen y florecen los talentos.»<sup>23</sup>

El problema es encontrar el equilibrio entre la naturaleza, la voluntad creadora del artista, y la cultura. Pero la naturaleza es misteriosa, y siempre llena de acertijos y sorpresas que no se prestan al cálculo; es lo imprevisible de la natura. Además, es necesario saber en dónde se encuentra el lindero entre la naturaleza, y lo que comúnmente llamamos cultura. No obstante, H. Neuhaus justifica este arduo trabajo de cultivador de almas, en la siguiente reflexión sobre su objetivo último.

«La base que cultivó a Lomonosov, Gor'kij, Šaljapin, Esenin,...¿acaso se puede llamar cultura, en el sentido que comúnmente nosotros entendemos de este término, sobre todo como lo entienden los profesores, que con derecho se consideran a sí mismos como hacedores de la cultura *par excellence*, cultivadores? El instinto que vive en cada

---

<sup>22</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyslenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma...*, op. cit., pp. 66-67.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 67.

modesto profesor — hasta los más grandes “guías de almas”, que en la antigüedad los llamaban profetas, fundadores de religiones, y posteriormente tribunales... [...] — este instinto está dirigido a un secreto objetivo: la corrección del hombre, el mejoramiento de su vida — y esta se alimenta de fe en el futuro, en el desarrollo, en el “progreso”.»<sup>24</sup>

Es por eso que la diferencia que H. Neuhaus marca entre el trabajo con una persona dotada por la naturaleza, y otra no muy afortunada, es de carácter cuantitativo, de acumulación del trabajo, y no de carácter cualitativo. De ahí su protesta contra el pensamiento de S. Richter “pues ellos de todas formas no van a tocar mejor”. H. Neuhaus recuerda cómo innumerables veces, sobre todo al principio de su carrera pedagógica, trabajaba con alumnos muy débiles, prácticamente sin perspectivas, y trataba, sufría, y al final llegaba a la completa desesperación que le dictaba la fácil salida: «...si, para qué sufro, esto no lleva a ningún lado, que toquen como puedan, yo no voy a preocuparme.»<sup>25</sup>

Pero bajo el influjo de su interpretación, con redobladas fuerzas y enfurecido, H. Neuhaus trataba de demostrarle al alumno lo que estaba haciendo mal, y cómo se podía tocar mejor, gastando sus fuerzas emocionales al parecer sin sentido, debido a que no correspondía la idea con las acciones emprendidas.

«Cuando trabajaba con “simpáticas señoritas” (y cuantas desagradables había!) que tenían tantos problemas musicales, se elevaba ante mí una enorme montaña de basura (tratando de abarcar lo inabarcable) que incidía en el oído, en la imaginación, y “despertaba la fantasía” para enseñar aunque fuera la lógica elemental de la música, hablando en términos más simples, tratando de hacer a la persona “más talentosa” de lo que en realidad era (de nuevo todos estos “molinos de viento”!). Después de estas clases me daba la impresión de que yo, “por la música”, no alcanzaba a dar la cantidad necesaria de consejos técnicos, de mostrar provechosos ejercicios (los cuales se habían acumulado muchísimos en mi memoria), de recomendar toda clase de ejercicios y movimientos, que hubieran sido para esta alumna mucho más comprensibles y

---

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 68.

provechosos, que mi aspiración a hacer de ella una persona más musical y artística, es decir, transformarla de manera radical.»<sup>26</sup>

Como vemos, las cuestiones éticas superaban los pensamientos negativos de Neuhaus, y con todas las ganas se empeñaba en desarrollar las mínimas aptitudes musicales de sus alumnos, a veces logrando bastante en esta difícil tarea.

En su artículo *Leyendo a Neuhaus*, Leonid Gakkel' escribe sobre el *Diario de los últimos años* de Neuhaus, publicado en: *Reflexiones, recuerdos, diarios*, su obra póstuma:

«Lo ético es el principal tema del libro de Neuhaus. En su parte autobiográfica, que es como un motivo doliente e insistente entre el ansia de lo ético, y la añoranza de la integridad ética — *la integridad de lo ético en el nombre*, llamada por Neuhaus «santidad». [...] Este Neuhaus — anti-nietzscheano, se muestra seguro de que la belleza no puede estar separada del sentido moral, que el arte no puede sustituir a la moralidad, sino está a su servicio y la está encarnando. Si Neuhaus hubiera pensado distinto, él no hubiera podido percibir la enseñanza del arte como la enseñanza de la moralidad, sin embargo, es precisamente así cómo la percibía.»<sup>27</sup>

Un poco más adelante en este mismo artículo leemos:

«La música como ética. La pedagogía musical es la enseñanza de lo ético. El maestro de música es preceptor en lo benéfico y en lo verdadero, el guía de los jóvenes en los caminos de la autognosis y autoeducación. Esos preceptos están firmemente basados en las premisas de *Reflexiones, recuerdos, diarios* de Neuhaus, y en un lugar del libro nosotros en realidad percibimos un aire de santidad: Neuhaus escribe sobre sí mismo como un “maestro puro”, el que dejó de tocar el piano por la enfermedad de las manos, y escribe con sufrimiento y a la vez con orgullo de ser más aún cercano a la música pura, a la ética pura del trabajo musical pedagógico, “no contaminado con los sentimientos interpretativos”...»<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>27</sup> Gakkel', L.: «Čitaja Neuhaus'a» en: Richter, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 264.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 267.



Otra situación muy distinta era cuando H. Neuhaus trabajaba con grandes virtuosos, e incluso con verdaderos y notables artistas, como Emil' Gilel's.

«...yo a veces estaba tan encantado de su talento y sus logros, que simplemente no quería decir nada, no quería enseñar, aunque en alguna parte se movía la inconformidad y el deseo de algo “mejor”, y de consejos no dichos...»<sup>29</sup>

Muchas veces los alumnos se ofendían, cuando les parecía que Neuhaus trabaja con ellos muy poco, en comparación con algunos otros alumnos. Pero lo que parecía una muestra de su desinterés, en realidad era su confianza en que un alumno talentoso puede hacer por sí mismo muchas cosas. Y esto era lo más valioso.

Pero el verdadero trabajo pedagógico no solo es con los grandes virtuosos. Éste incluye la relación de todo tipo de profesores y alumnos. En su obra, *Sobre el arte de la ejecución pianística*, Neuhaus afirma que un profesor talentoso con un alumno inútil, es una combinación tan improductiva como un talentoso alumno con un profesor inútil.

«El sabio proverbio latino *similis simili gaudet* señala que lo similar alegra, y la antítesis dice que lo disímil no alegra mutuamente. Es posible que la completa comprensión entre el profesor y el alumno sea una de las condiciones más importantes en la productividad del proceso pedagógico.»<sup>30</sup>

Es necesario mencionar, que en el periodo de su trabajo pedagógico en el conservatorio de Moscú, Neuhaus ya no tuvo que sufrir con alumnos sin talento y mal preparados. Su fama de buen intérprete y maestro hizo que muchos pianistas jóvenes y talentosos de la capital, y también de muchas ciudades provinciales lo buscaran y desearan estudiar con él. Como resultado de esta selección natural, Neuhaus muy pronto contaba ya con un grupo fuerte de alumnos. Este hecho influyó mucho en las formas y métodos que había adoptado H. Neuhaus en sus

---

<sup>29</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma...*, op. cit., p. 68.

<sup>30</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 199.

clases. Mencionaremos algunos de los rasgos más importantes de éstos.

El primero era la máxima exigencia del maestro. Para la primera clase, el alumno tenía que traer la obra de memoria, conocer perfectamente toda la factura (las voces, el acompañamiento, etc.), las indicaciones del autor, tocar la obra en el tempo indicado, y poder empezar a tocar la obra desde cualquier lugar. Toda esta preparación previa permitía al alumno corregir sobre la marcha, de acuerdo a las indicaciones del maestro, ya fueran digitaciones, articulaciones, o el fraseo, etc.; esto significaba que el alumno podía manejar el material musical con bastante libertad. Así que el trabajo sobre una obra musical en clase, desde el inicio partía ya de un nivel bastante elevado.

Las indicaciones técnicas que daba el maestro, principalmente trataban sobre la búsqueda de algún medio (movimiento o toque) más acertado, para así expresar de la mejor manera el carácter de la obra, o de algún lugar determinado. Pero los ejercicios y entrenamiento técnico propiamente dicho, era asunto personal de cada alumno. Las dificultades técnicas en su sentido más primario (como tensiones, falta de agilidad o fuerza), en la mayoría de los casos quedaban resueltas de antemano. De esta manera, en el proceso mismo de clase se trataba de obtener inmediatamente los resultados, sin dejarlos para después, ya que el nivel de los alumnos, así como su preparación previa a la clase, lo permitía.

Otra de las particularidades de sus clases, era que Neuhaus no se detenía mucho tiempo en una sola obra. Después de algunas clases bastante detalladas, el maestro pedía que se trabajaran ya otras obras. Y cuando el alumno estudiaba otras obras del mismo autor de manera independiente, fuera de la clase, Neuhaus se complacía de su interés e iniciativa. De esta manera, sus alumnos comprendían mejor el estilo de cada compositor, además de acumular un repertorio más amplio.

Como ya hemos mencionado al inicio en este capítulo, Neuhaus era uno de aquellos maestros que había adoptado el método de clase abierta al público (a otros alumnos y a todos los que deseaban estar presentes en ella). Leopold

Godowski, su maestro, también realizaba este tipo de práctica. Neuhaus escribe:

«Cuando estudiaba con Godowski en la Meisterschule de Viena [...], de los [alumnos] que tocábamos habíamos unos diez, y de los oyentes (Hospitanten) estaban presentes unos veinte o treinta, que nunca tocaban y solo escuchaban.»<sup>31</sup>

H. Neuhaus consideraba que este «...viejo método, conocido y practicado desde hace mucho, era una práctica simple, pero altamente provechosa».<sup>32</sup>

Entre más gente estaba presente en la clase, más animado y motivado se veía H. Neuhaus. Él mismo nos dice:

«Cuánto más interesantes resultan las clases para el maestro, cuando lo que él quiere comunicar llega a veinte o treinta oyentes a la vez, — y no se limita con un solo nombre, — es evidente para todos.»<sup>33</sup>

No vamos a repetir aquí sobre las ventajas de este método de trabajo, pero B. Kremenstein señala sobre una ventaja más de este método, y que consiste en la intensidad en el crecimiento de los alumnos, de aquellos que estuvieron más tiempo en contacto con una personalidad de la talla de H. Neuhaus, y con la música:

«La intensidad del proceso de educación aumentaba gracias a que cada alumno — y más aún los novatos asombrados — pasaba el máximo de tiempo posible en el salón. Para una persona talentosa y que desea aprender, es importante también la cantidad de horas a la semana que pasa en una actividad relacionada con la música.»<sup>34</sup>

Las clases que impartía Neuhaus no son fáciles de clasificar. A veces estas podrían durar hasta tres-cuatro horas, y el maestro no pasaba de la primera página de la obra (tan minuciosas eran sus indicaciones, y tan desenfrenado el empeño por lograr el resultado deseado inmediatamente), a veces se trataban de unos cuantos señalamientos sobre el carácter en general, o algunas partes de la obra. En estos

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>34</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*. Moskva, Muzyka, 1984, p. 70.

casos la clase podría durar unos cuarenta minutos. Obviamente, eso dependía de las condiciones del alumno, y de la pieza que se estaba estudiando.

A grosso modo, una clase podría estar dedicada a los problemas del sonido, otra al pedal, y una tercera a los problemas de ritmo. En estos casos la obra servía solamente de pretexto para hacer generalizaciones y conclusiones sobre el uso de uno u otro recurso artístico. Igualmente, el predominio de uno u otro método pedagógico en distintas clases, también dependía de las necesidades inmediatas del maestro y del alumno. A veces también de su estado de ánimo.

Vera Gornostaeva escribe:

«Que distintas eran sus clases! Recuerdo que en el cuarto grado no me salían las *Mazurkas* de Chopin. No encontraba la plasticidad, tocaba como principiante, inflexiblemente. Una vez llegué anticipadamente a mi clase, queriendo calentarme antes de que llegara Neuhaus, pero él ya estaba en el salón, inusualmente temprano, sin alumnos. Cuando me vio, preguntó:

— Entonces, trajiste las *Mazurkas*?

— Si. Pero, sabe que, no las voy a tocar hoy.

— Y porqué?

— Algo no me sale...

Entonces él tomó el libro de *Mazurkas*, lo puso sobre el piano. Empezó a tocar todo seguido a primera vista, francamente disfrutando de la música. Más de la mitad tocaba casi de memoria, largamente, por dos horas en el salón vacío. Yo cambiaba las hojas, estaba parada escuchándolo. Y solamente cuando se abrió la puerta y alguien entró, él cerró la partitura, me miró y preguntó:

— Entendiste?

— Sí, entendí. Pero pensé para mí, que no debía tocar las *Mazurkas* de Chopin.»<sup>35</sup>

Lev Naumov escribe sobre otro tipo de clases de Neuhaus:

«Él trabajaba en clase de distintas maneras, también se relacionaba de distinta manera con los estudiantes. A los talentosos no les decía casi nada, sin embargo con los demás

---

<sup>35</sup> GORNOSTAEVA, V.: «O moëm učitele» en RICHTER, E.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 197.

no iba más lejos de unas dos-tres líneas. Había incluso varias obras, en donde se encontraban “escollos” ya conocidos. Al trabajar con el *Concierto* en Mi-menor, o la *Balada* en Sol-menor de Chopin, o la *Sonata* diecisiete de Beethoven, él podía martirizar a la persona casi hasta la muerte, explicando cómo tenía que sonar uno u otro lugar. La modulación vertiginosa del Si-menor al Si-bemol-menor en el fugato de la cuarta *Balada* de Chopin, literalmente lo sacaba del acostumbrado carril pedagógico. Él era capaz de sumergirse en ella por mucho tiempo. Y lugares preferidos similares a este tenía en gran cantidad. En estos casos, cuando por fin se avanzaba un compás, él inmediatamente encontraba nuevas bellezas. Por supuesto, a los alumnos nunca les resultaba con la misma penetración reproducir el lugar señalado, pero la energía pedagógica de Neuhaus crecía en proporción geométrica a la capacidad de resistencia del alumno...»<sup>36</sup>

Una tercera variante, es la que nos describe Berta Kremenstein, en su *Pedagógica de Neuhaus*:

«Él constantemente sugería estudiar, “disgregando la composición en sus partes-componentes”, o “estudiar la obra a través de una lupa”. Este tipo de trabajo es un proceso intelectual, en que con una activa participación del oído y el sentimiento, se logra comprender todos los detalles — todos los “personajes” y “sucesos” del desarrollo vivo de una obra musical.»<sup>37</sup>

Una cuestión primordial para Neuhaus en el trabajo sobre la obra musical, es la comprensión del ideal artístico (v. *infra*, cap. XI). ¿Con qué medios logra Neuhaus la realización del ideal artístico en el trabajo en clase?

**Lo primero es el compositor.** El trabajo sobre una obra musical empieza con un detenido estudio del texto. Muchas de las observaciones de Neuhaus en clase, partían de la descuidada lectura del texto musical por alumno, lo que muchas veces conlleva a la comprensión errónea del contenido musical de la obra. Ya a mediados de los años treinta, H. Neuhaus decía:

---

<sup>36</sup> RICHTER, E.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., pp. 134-135.

<sup>37</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*. Moskva, Muzyka, 1984, p. 66.

«La exposición de mis principios [pianísticos] la empezaría por un capítulo que se titularía “Al servicio del compositor”. La principal carencia en la mayoría de los libros sobre metódica, consiste en que no tratan en un primer plano los problemas estéticos. Todo tiene que partir de la música, de su comprensión. Hay que dirigir la atención del alumno hacia la música, y no solamente hacia la música, sino hacia todo lo que le alimenta, hacia los sentimientos, las vivencias espirituales, los pensamientos. [...] La comprensión clara del objetivo nos proporciona las herramientas. Nosotros tenemos una increíble cantidad de posibilidades orgánicas. Podemos tocar con los dedos duros, suaves, redondeados o planos. Hay que ajustar nuestras propias posibilidades de acuerdo a las necesidades artísticas.»<sup>38</sup>

H. Neuhaus hostigaba el individualismo y la falta de modestia interpretativa en sus alumnos. Afirmaba que muchas veces en sus interpretaciones, y en la de algunos artistas, se percibe la siguiente frase: “Escuchen: **Yo** estoy tocando a Chopin”, en vez de: “Yo estoy tocando a **Chopin**”.<sup>39</sup> El músico que en primer lugar trata de comprender el significado de cada símbolo e indicación del compositor, nunca se permitirá tocar en el sentido de la primera frase.

Este cuidado hacia la lectura del texto del autor, estaba dentro de las primerísimas exigencias del fundador de la educación profesional en Rusia, el pianista Anton Rubinstein. En las memorias de J. Hofmann, su discípulo, leemos:

«Mientras yo tocaba, Rubinstein se quedaba en la meza siguiendo la partitura. Siempre me obligaba a traer las notas, insistiendo en que tocara exactamente lo que estaba escrito. Con los ojos clavados en las páginas de la partitura, Rubinstein cuidaba cada nota tocada por mí.»<sup>40</sup>

Josef Hofmann reafirmaba las palabras de su maestro, escribiendo:

«Una lectura inexacta — he aquí una de las principales causas de la incomprensión de

<sup>38</sup> NEUHAUS, H.: Estenograma inédito escrito por A. Vicinskij de la lección de H. Neuhaus en el Instituto Central Pedagógico Musical. Citado en: RICHTER, E.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 4.

<sup>39</sup> Cfr. Milstein, J.: «Heinrich Neuhaus» en: NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Vtoroe izdanie (1961), op. cit., p. 307.

<sup>40</sup> HOFMANN, Josef: *Fortepiannaja igra. Otveti na voprosy o fortepiannoj igre*, op. cit., p. 44.

la esencia de la pieza, del “estilo” que le es propio, la incompreensión que padecen no solamente los aficionados. / La interpretación correcta de una obra musical es consecuencia de su correcta comprensión, lo que a su vez depende únicamente de una lectura escrupulosamente precisa.»<sup>41</sup>

**El trabajo con el ritmo.** El manejo del ritmo es uno de los medios más personales de un intérprete. Es por eso que a los problemas del ritmo Neuhaus le daba mucha importancia. Lo más difícil es encontrar el equilibrio entre la métrica, y el grado de libertad que necesita el ritmo en una obra, para ser vivo y natural. La habilidad de conservar la armonía entre lo métrico y la libertad, Neuhaus la denominaba el “dominio del tiempo”, considerando esta habilidad indispensable para un músico: «...lo que yo llamo el dominio del tiempo, es una de las cosas más importantes...»<sup>42</sup>

Berta Kremenstein escribe sobre los medios que utilizaba Neuhaus en el trabajo sobre el ritmo con sus alumnos:

«En general Neuhaus trataba de evitar las indicaciones concretas del tipo: aquí — acelerar, allá — retrasar, etc. Él podía dirigir, tocar, cantar, hablar sobre el carácter y el sentido de la estructura musical, o alguna entonación, sobre el movimiento interno oculto.»<sup>43</sup>

Sobre el carácter y el sentido de la estructura musical, B. Kremenstein cita lo que Neuhaus a veces decía en clase: «Yo podría con mucha exactitud descifrar muchos de los términos. Por ejemplo Appassionato — significa: primero ampliando, y después acelerando!»<sup>44</sup> Pero Kremenstein afirma que no se trataba de eso, ya que...

«...declaraciones similares en la mayoría de los casos tenían el sentido de la “muestra negativa”. Con todo su apego a las formulaciones precisas, Henrich Gustavovič seguía

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>42</sup> NEUHAUS, H.: *Zvučáščie uroki H. G. Neuhaus'a (18-38)*. Zapisany P. Lobanovym v 1954 i 1962 gg. Chranjatsja v fonoteke GMPI im. Gnesinyh. Magnitnaja lenta. Urok 29. Citado en: KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 23.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 54.

siendo un pensador dialéctico, y no se permitía rebajar las generalizaciones al nivel de los “consejos de provecho”.»<sup>45</sup>

Lo que se observa, es que Neuhaus trataba por todos los medios de que el alumno por sí mismo encontrara los cambios metro-rítmicos necesarios, y no simplemente cumpliera con las indicaciones del maestro. Este método es mucho más acertado, ya que lo encontrado por el propio alumno será siempre más orgánico y lógico, que algo tomado desde afuera. Igor' Žukov, uno de sus discípulos, escribe en *Recordando a Neuhaus*:

«Neuhaus inquietaba, excitaba, alteraba la tranquilidad, pero nunca *amaestraba*: al lema “has como yo” no había lugar.»<sup>46</sup>

Uno de los métodos favoritos de Neuhaus en clase, era el de la dirección. Éste lo utilizaba comúnmente para guiar al alumno en el sentido metro-rítmico durante la ejecución de la obra, en aquellos casos cuando el alumno no lo hacía orgánicamente, o cuando no encontraba la medida necesaria para el *rubato* en algún lugar de la obra, lo que no le permitía expresarla convincentemente. En los momentos en que Neuhaus dirigía, no era simplemente para el cumplimiento del esquema de la medida métrica de la obra, sino para la transmisión emotiva de su contenido por medio del gesto. Por este medio se inducía al alumno en la comprensión de las posibilidades expresivas metro-rítmicas.

En *Sobre el arte de la ejecución pianística*, leemos:

«No se si esté bien o mal, pero yo no puedo dejar de dirigir (como si frente a mí se encontrara una orquesta), cuando quiero transmitirle al alumno el ritmo o el tempo debido, o las desviaciones de este último, — *ritardando, acelerando, rubato*, etc. Con un simple gesto, como un movimiento del brazo, a veces se puede explicar y mostrar mucho más que con las palabras. Y, finalmente, esto no va en contra de la naturaleza misma de la música, dentro de la cual siempre encubiertamente se siente el movimiento, el gesto (“el trabajo de los músculos”), el principio coreográfico. Yo ya

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>46</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 223.



había dicho antes, que el concepto “pianista” para mi incluye el concepto “director”.

Este director, por supuesto, está oculto, y sin embargo él es el móvil de todo.»<sup>47</sup>

Este mismo método de dirección Neuhaus también recomendaba a sus alumnos. Pero en este caso, el alumno tenía que tomar la partitura y dirigirla (en vez de tocar) de principio a fin, cuidando todos los detalles de la “ejecución”, las desviaciones del metro, e inclusive los cambios dinámicos. Neuhaus considera que este es...«...un excelente método de “división de las tareas”, que facilita el proceso de la asimilación de una obra.»<sup>48</sup> El alumno, sin necesidad de preocuparse por los problemas técnicos, pone toda su atención en la lógica de la expresión metro-rítmica, lo que le ayuda más rápido asimilar este aspecto de la obra.

Otro de los métodos recomendados por Neuhaus, sobre todo en las piezas muy conocidas, era estudiarlas al principio muy rítmicamente, sin ningún tipo de *rubato*. Esto permitía al alumno abstraerse de las versiones triviales, y buscar después su propia interpretación, al quitarse el “veto” temporal del *rubato*. Berta Kremenstein opina, que aunque este método podría parecer contradictorio (ya que para algunos alumnos regresar a un movimiento más libre podría resultar no tan fácil), tiene sus ventajas:

«Desconectando la entonación rítmica por medio de un consciente esfuerzo de voluntad, nosotros en realidad también temporalmente desconectamos el lado emocional de la percepción: como si el sentimiento se apretara dentro del esquema de la red métrica. En el proceso del trabajo eso está permitido y hasta es usual. Una vez dominado el material, el intérprete empieza a tocar con “el humor”, lo que en principio cambia la base psicológica de la ejecución. El nuevo estado, las nuevas sensaciones estimulan la frescura y la agudeza de la reacción auditiva emocional, [...], también aumenta el rol del intelecto en el trabajo.»<sup>49</sup>

H. Neuhaus siempre perseguía muy escrupulosamente las inexactitudes rítmicas.

---

<sup>47</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>49</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 24.

En *Sobre el arte de la ejecución pianística*, Neuhaus con paciencia describe los errores rítmicos más frecuentes de alumnos en la ejecución de las obras, y ofrece las posibles soluciones a estos problemas.

«Los errores en la organización del tiempo en la ejecución de un músico – al igual que los del intérprete, equivalen a los errores de un arquitecto en la resolución de los problemas del espacio en las obras arquitectónicas. Es claro para todos, que estos errores pertenecen a la categoría de los más graves.»<sup>50</sup>

Para finalizar el capítulo sobre el trabajo con el ritmo, Neuhaus subraya lo indispensable en la relación recíproca entre el ritmo y el sonido:

«El sonido y el ritmo actúan mano a mano, ayudando uno al otro, y solamente juntos resuelven la tarea de una interpretación artísticamente expresiva. [...], precisamente por eso hay que recordar insistentemente sobre la necesaria correlación entre todos los elementos de la interpretación, y diario empeñarse en conseguirlo en la práctica. Las personas muy talentosas logran esta integridad de una manera natural, mientras que los menos dotados pueden hacer muchísimo por medio del conocimiento, el esfuerzo de la voluntad, y la constancia de las aspiraciones.» [*Ibíd.*, p. 63.]

**El trabajo con el sonido.** Una de las tareas más significativas para el intérprete, es el trabajo constante sobre el sonido. Neuhaus lo determina muy claramente:

«La música es el arte sonoro. Ella no proporciona imágenes visibles, no habla con palabras y conceptos. Ella habla únicamente por medio de sonidos. Sin embargo, habla tan claramente como lo hacen las palabras, los conceptos y las imágenes visuales. [...] Si la música es sonido, entonces la principal preocupación, el primer y más importante deber de cualquier intérprete, es el trabajo con el sonido. [...], el dominio del sonido es la primera y la más importante tarea entre otras tareas técnicas que tiene que resolver pianista, porque el sonido es la materia misma de la música; ennobleciendo y perfeccionándolo, nosotros elevamos a la música misma a un nivel más alto.» [*Ibíd.*, pp. 64, 66.]

---

<sup>50</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 52.

Como la mayoría de los representantes de la escuela pianística rusa, Neuhaus consideraba indispensable lograr que sus alumnos aprendieran a producir un sonido cantáble, lleno y profundo, aquel por cual se distinguían tanto Anton Rubinstein, como Sergej Rachmaninov. Neuhaus afirmaba que... «...en el piano ante todo hay que saber cantar, y no solamente “golpearlo”.» [*Ibíd.*, p. 69.]

El sonido es algo fundamental, y...

«...el mayor cuidado de un pianista tiene que ser en la elaboración de un sonido profundo, lleno, capaz de dar cualquier matiz, un sonido “rico” con todas las innumerables graduaciones tanto en el sentido vertical, como horizontal.» [*Ibíd.*, p. 76.]

Para lograr un sonido no percutido en el piano, Neuhaus recomienda el siguiente ejercicio, igualmente “provechoso” tanto para el oído, como para desarrollar la sensación del teclado:



«El sentido de este ejercicio consiste en que cada sonido se toma con aquella fuerza de sonoridad que resulta de la extinción del sonido anterior, y no de su primera

aparición por medio de “golpe” (¡que repugnante palabra!)» [*Ibíd.*, p. 69.]

La relación entre el oído y el sonido es muy estrecha. Neuhaus ve una dependencia directa entre el trabajo con el sonido y el desarrollo del oído interno:

«Desarrollando el oído [...], nosotros directamente influimos en el sonido; trabajando en el instrumento sobre el sonido, empeñándonos sin descanso en su mejoramiento, nosotros influimos sobre el oído y lo perfeccionamos.» [*Ibíd.*, p. 66.]

Sin embargo, Vera Gornostaeva recuerda como en clase:

«Una vez le hice una pregunta:

— Heinrich Gustavovič, ¿de qué depende el sonido del pianista?

En un primer momento, animándose, contestó:

— ¿Como de qué? De cómo él oye, del oído!

Y pasado un minuto, pensativo, objetándose a sí mismo:

— No. Lo más seguro es, de cómo él siente.

Señalando sobre el corazón con la mano, aclaró:

— El sonido es el tono del alma. Cada quien tiene el suyo.»<sup>51</sup>

Desde esta segunda perspectiva, el sonido es una cualidad muy personal, como lo es la personalidad, o el físico.

H. Neuhaus incansablemente apelaba a la constante atención del oído. Sin esta condición era imposible conseguir tanto un verdadero *legato* (horizontal), como distinguir y diferenciar la materia sonora verticalmente. B. Kremenstein explica el sentido del *legato* según Neuhaus:

«Sin duda, este es un concepto sumamente entonativo. Frecuentemente en clase, en respuesta a las indicaciones del maestro: “de nuevo el *legato* está mal”, el alumno literalmente se “adhería” a las teclas, pero todo era en vano. No obstante, Heinrich Gustavovič no mostraba nada, seguramente para no crear un patrón del fraseo.»<sup>52</sup>

B. Kremenstein describe como en una clase, un alumno tocaba el *Preludio* en Si mayor del I tomo del *Clave Bien Temperado* de Bach, con un *legato* muy superficial e incoloro, que evidentemente no agradaba a Heinrich Gustavovič. En respuesta a sus observaciones, el alumno comenzó a tocar con un sonido más denso, pero sin convencerle del resultado. A este alumno le costó tiempo y trabajo comprender lo que Neuhaus exigía, y que en realidad era una... «...mayor diferenciación en la sonoridad de las voces, y más plasticidad en la entonación».<sup>53</sup>

Para conseguir de sus alumnos la diversidad en el sonido, Neuhaus se veía obligado a utilizar comparaciones metafóricas, así como también comparaciones tímbricas entre los instrumentos de la orquesta. En las grabaciones y estenogramas de sus clases, a cada paso nos encontramos con expresiones como: «...la armonía nacarada.»; o, «...el sonido “florecente”».<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> GORNOSTAEVA, V.: «Master Heinrich» en: RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, p. 202.

<sup>52</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 41.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Sobre el primer movimiento de la Sonata op. 101 de Beethoven, Neuhaus nos dice: «En el primer movimiento de la sonata, ante todo tiene que haber un particular sonido “florecente”. Yo me imagino este movimiento en la sonoridad de una orquesta de cámara. Todo florece, todo canta en un movimiento muy armonioso.» NEUHAUS, H.: «O rabote nad sonatoj Beethoven'a № 28 op. 101.

El pianista Lev Naumov, discípulo y asistente de Neuhaus, explica que en cuanto a la calidad del sonido, Neuhaus afirmaba que... «...el sonido no tiene que estar hecho de yeso, sino de mármol».<sup>55</sup> Neuhaus no permitía que los alumnos tocaran con un sonido “sin sustancia”, y frecuentemente decía: « ¿Qué estás tocando? ¿Estás ronco? ¡Este no es sonido!»<sup>56</sup> Y en el trabajo sobre el sonido, Neuhaus también afirmaba: «...en mis clases me veo obligado constantemente a recurrir a la orquesta, y provocar la imagen de las sonoridades orquestales, ¡esto no puedo dejar de hacerlo!»<sup>57</sup>

En el análisis interpretativo del primer movimiento de la Sonata op. 101 en *La*-mayor de Beethoven, citado anteriormente, leemos varias sugerencias de Neuhaus respecto a los timbres orquestales. Por ejemplo: «El compás 24 yo lo tocaría un



poco más libre, como si fuera un violín tocando un *solo*.»<sup>58</sup>

En este caso, Neuhaus no habla exclusivamente sobre el timbre violinístico, sino más bien sobre el estilo del pasaje, y su percepción metro-rítmica. Sin embargo, más adelante afirma:

«En la mano izquierda yo destacaré esta línea como en orquesta, cuando tocan los contrabajos y violoncellos (empezando por el compás 25). Los contrabajos tienen el sonido un poco opaco, pero los violoncellos suenan más brillante. Hay que esforzarse,

Stenogramma otkrytogo uroka» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. I. Moskva, Muzyka, 1979, p. 133.

<sup>55</sup> NAUMOV, Lev N.: *Pod znakom Neuhaus'a*. Moskva, RIF «Antikva», 2002, p. 46.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>58</sup> NEUHAUS, H.: «O rabote nad sonatoj Beethoven'a № 28 op. 101...» op. cit., p. 136.

para que con el sonido suave se sienta al máximo este florecimiento, la profundidad, la calidez, y el cantáble [...]»<sup>59</sup>

No obstante, después de dedicar bastantes páginas de su libro al problema del sonido, Neuhaus nos advierte:

«En esencia, la expresión “el trabajo sobre el sonido” es tan incorrecto, como “el trabajo sobre el ideal artístico”. Nos encontramos cautivos de nuestras inexactas palabras y expresiones, y les creemos demasiado. Sobre cualquier buen pianista siempre decimos: qué precioso sonido tiene! Cómo suena! etc. La impresión de un bello sonido, en realidad es mucho más que eso, es la expresividad de la interpretación, es decir, la organización de los sonidos en el proceso de la ejecución de la obra. [...] “El buen sonido” de un pianista-artista verdaderamente creativo, es un complicadísimo proceso de combinaciones y relaciones entre los sonidos de distinta fuerza, duración etc., en una unidad total. Todo esto una vez más confirma, que el sonido es uno de los medios de expresión del pianista (como lo es color, el tono y la luz para un pintor), el medio más importante, pero solamente un medio, nada más.»<sup>60</sup>

Y así una vez más, todo regresa a lo mismo: el sonido depende de las necesidades del intérprete y de cada obra determinada. Es un medio, y no la meta. El mejor sonido sería entonces el más adecuado para la expresión de cada momento sonoro de la obra. Este puede ser duro, suave, seco, profundo, brusco o delicado. Pero si su carácter es el fiel reflejo del contenido de cada lugar de la obra, este sería el más adecuado, el más bello. Neuhaus nos dice:

«No existe un sonido “en general”», como no hay una interpretación “en general”, o expresividad “en general”, no existe nada “en general”. [...] Trabajar sobre el sonido en realidad solo es posible trabajando sobre una obra, la música y sus elementos. Este trabajo, a su vez, es inseparable del trabajo técnico en general.»<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>60</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 77.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

Para introducir al alumno en el estado de ánimo necesario, Neuhaus describía con palabras como si se dibujara un cuadro completo, casi visible. Sobre *La soirée dans Grenade*, de *Estampes* de C. Debussy, Neuhaus decía: «El reino del sueño, ninguna pasión, solamente la insinuación de ésta. Todo muy calmado y pleno, como si tocaran muchos instrumentos, en la noche, lejos...».<sup>62</sup> O sobre el *Adagio* de la *Sonata* op. 31, nº 2 de Beethoven: «...la contemplación, el rezo, el éxtasis ante la naturaleza...».<sup>63</sup> Generalmente este tipo de recurso funcionaba irresistiblemente.

Otra de sus discípulas, Irina Naumova, escribe en *Recordando a Neuhaus*:

«Heinrich Gustavovič no solamente oía a la música, sino también la “veía”. “¿Cómo es que no lo entienden? — decía él, — esto es tan visible...” Frecuentemente una u otra obra para él estaba ligada con una constante, o apenas surgida imagen, que enseguida compartía con los alumnos. El *Preludio* en mi-bemol menor del primer tomo de Bach, se asociaba con el mármol blanco y negros ciparisos; la *Segunda Sonata* de Skriabin con el sol y el mar; La *Romanza* del op. 118 de Brahms con un patiecito medieval...»<sup>64</sup>

Es interesante señalar como a Leopold Godowski también le gustaba mucho recurrir a las asociaciones visuales. He aquí lo que escribe sobre él H. Neuhaus:

«Siempre sorprendía e inspiraba para el trabajo, el finísimo oído “pintoresco” de Godowski. Él mismo decía: “Saben, a mi me gusta que la música sea como un paisaje: en algún lugar por allá — un campanario, por acá — una colina...” /...él hablaba sobre la música como si fuera un arte plástico. Y también en su manera de tocar esto se reflejaba en un mayor grado, bastaba con escuchar sus arreglos — realmente los tocaba como nadie más.»<sup>65</sup>

El cuidado del sonido tiene que ser constante. Y al igual que Leonid Nikolaev, H. Neuhaus también puntualizaba sobre el sonido en las escalas y ejercicios: «Tocar

<sup>62</sup> NEUHAUS, H.: *Urok professora G. G. Neuhaus'a. C. Debussy, Večer v Grenade* («Estampy»). «Melodija» 1971 god, D-022885-6.

<sup>63</sup> NEUHAUS, H.: «Pokazatel'nye uroki H. G. Neuhaus'a. Urok 4.» en: KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 57.

<sup>64</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, p. 140.

<sup>65</sup> NEUHAUS, H.: «Vospominanija o Leopold'e Godovskom» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvayut*, op. cit., p. 25.

las escalas con un “mal sonido” es igualmente contraindicado, como tocar con mal sonido los *Nocturnos* de Chopin.»<sup>66</sup>

En el caso de las escalas y ejercicios, el “mal sonido” sería un sonido descuidado, que no expresa nada. Sería lo mismo que tocar mecánicamente. Hasta en los ejercicios es necesario perseguir un objetivo determinado, y no dejar el sonido al azar. Este trabajo diario del sonido en los ejercicios ayuda al estudiante a expresarse clara y convincentemente siempre.

Anton Rubinstein también se oponía al ejercicio mecánico. Él decía: «La técnica no es mecánica, hay que tocar los ejercicios mecánicos, pero no hay que tocarlos mecánicamente.»<sup>67</sup>

Otro de los importantes medios que utilizaba Neuhaus en sus clases de piano, era el de: **La palabra**. Además de utilizar él mismo la palabra como medio de contagio emocional (las poemas, las comparaciones metafóricas, etc.), Neuhaus creía que cada alumno tenía que ser capaz de explicar con palabras cuál era su objetivo, qué es lo que quería decir con uno u otro medio, y cómo lo iba a utilizar. Sobre todo expresar con palabras el carácter de la obra en general, y sus episodios. Este método tenía como objetivo esclarecer al máximo el propósito de cada acción del alumno, y suponía también un trabajo mental bastante ágil. Aquí de nuevo volvemos a la tesis: entre más claro sea el objetivo, más fácil será encontrar los medios adecuados. A este respecto, Lev Barenboim cita las preguntas que hacía Anton Rubinstein a sus alumnos en clase.

«Los alumnos de Rubinstein, de distintos periodos de su vida, señalaban que él frecuentemente hacía preguntas al que tocaba, sobre el carácter de la música que acababa de escuchar, o la que iba a ser tocada.[...] Las respuestas de los alumnos rara vez lo satisfacían, más que nada porque eran demasiado generales. Entonces él recurría a sugerentes preguntas adicionales. / He aquí un ejemplo. Una alumna había definido

---

<sup>66</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 78.

<sup>67</sup> BARENBOIM, L.: «Rubinstein-pedagog» en: BARENBOIM, L., ed. *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad, Muzyka, 1974, p. 179.



el final de una sonata como “alegre”. Rubinstein exigió más precisión: « ¿Alegre divertido, o alegre regocijante? Regocijo claro, o melancólico? O a lo mejor, el regocijo exaltado? Triunfal? De júbilo? Las exclamaciones de regocijo, o tal vez una risa divertida? Se está usted sola regocijando, o todo el mundo, toda la gente con usted? alguna vez usted sintió júbilo, o solamente se divertía sin razón alguna? [...] Con estas preguntas sugerentes Rubinstein quería activar al máximo el pensamiento y el sentimiento del alumno. La claridad de las intenciones artísticas tenía que convertirse en la base del trabajo del alumno, en la creación de la imagen interpretativa de una obra musical.»<sup>68</sup>

**El trabajo técnico.** En el capítulo sobre el trabajo técnico que expondremos más adelante (v. *infra*, cap. XIII), hablaremos más detalladamente sobre las premisas que Neuhaus expone en su libro *Sobre el arte de la ejecución pianística*.

En realidad, Neuhaus utiliza muy pocas fórmulas para explicar el funcionamiento técnico-mecánico de la ejecución al piano. Ya que como él mismo dice, éstas son mucho más funcionales que los pesados libros dedicados a la técnica pianística (refiriéndose básicamente a la obra de R. Breithaupt).

En la escuela pianística rusa existía, y aún persiste, la opinión de que H. Neuhaus prestaba poca atención al desarrollo técnico de sus alumnos, dedicado totalmente al desarrollo musical, y más ampliamente, al desarrollo cultural de sus discípulos. En parte, él mismo lo había propiciado con sus dudas expuestas al público respecto a este tema. Pero en realidad ¿cuánto tiempo dedicaba en clase al trabajo técnico? ¿Es cierto o no que Neuhaus dedicaba poco tiempo a los problemas técnicos en clase? Son preguntas a las que Berta Kremenstein, su discípula, trata de dar respuesta en su obra, *Pedagógica de Neuhaus*. B. Kremenstein comenta:

«El sistema de la educación técnica del pianista era detalladamente elaborado por Heinrich Gustavovič, y constantemente se realizaba en la práctica. Como pianista, él había acumulado una gran experiencia en el trabajo técnico, que de manera inteligente, finamente calculada, y hasta ingeniosa, él sabía cómo superar y “esquivar” las

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 176.

dificultades, y enseñaba a hacerlo a los estudiantes. Sin embargo, no a todos (especialmente a los oyentes “de afuera”) les era notorio y comprensible este trabajo técnico. El carácter “imperceptible” del trabajo técnico no era consecuencia de su ausencia, sino de su carácter exclusivo en las tareas técnicas que ofrecía Neuhaus a sus alumnos. Todo se predeterminaba por la necesidad musical, y los “catálogos” de virtuosidad como tal no eran necesarios. ¿Pero qué significa la necesidad musical en la realización de un concepto? Esto significa: el carácter preciso, y el timbre de la sonoridad en un tempo determinado; la ejecución no solamente limpia, sino homogénea y clara con una articulación uniforme; la precisión de los saltos, la fidelidad del fraseo, la fuerza, el brillo... esta lista se puede continuar. Todas estas condiciones eran parte de la resolución de las tareas musicales, [...]. Entre más elevado era el propósito musical, más complicados eran los medios técnicos y también, más implacable era Neuhaus en sus exigencias.»<sup>69</sup>

En nuestra opinión, queda bastante claro sobre de qué técnica está hablando B. Kremenstein. En este sentido, la palabra “técnica” se define aquí como un medio para alcanzar el objetivo musical deseado, y no como un fin en sí mismo.

Resumiendo, todo en la clase de Neuhaus tenía que ver con la técnica. Porque realmente es muy difícil realizar en la práctica el ideal artístico sin tener la técnica bien desarrollada (no nos referimos a todas las formulas técnicas como escalas, notas dobles, octavas, etc., sino a la posibilidad de cumplir con el propósito musical en cualquier grado de complejidad). De no ser así, el resultado no es lo que uno quiere, sino únicamente lo que está uno en condiciones de realizar.

Sin una buena técnica tampoco será posible conseguir un sonido de calidad, ya sea un finísimo *piano*, o un *forte* profundo. O simplemente un sonido de las características necesarias que serviría a la realización de la imagen sonora interna.

---

<sup>69</sup> KREMENSTEIN, B.: *Pedagogika H. G. Neuhaus'a*, op. cit., p. 27.

## Escuela e Individualidad

El problema de la relación entre una escuela (o un sistema), y la individualidad del alumno, o entre el maestro y el alumno, siempre ha sido un problema actual. Sabemos que en los años noventa del siglo XIX, Anton Rubinstein se preocupaba por no oprimir la individualidad de sus alumnos. V. Safonov y T. Leszetycki trataban de acercarse a cada alumno con los métodos personalizados, ya que comprendían que el alumno no podía, ni tenía que ser una copia del maestro. Pero esta cuestión en el siglo XX llegó a veces a cobrar un aspecto grotesco. En los años veinte, tanto en Alemania como en Rusia, fue muy popular entre los pianistas la teoría de la “libre pedagogía”.

Uno de los propagandistas de esta teoría fue el pianista, musicólogo y pedagogo alemán Carl Adolf Martienssen (v. *supra*, cap. IV, *Las Corrientes Psicotécnicas*). Mucho de la enseñanza de C. Martienssen, resultó ser afín a los métodos de los pianistas pedagogos rusos. Pero sus ideas sobre la “libre pedagogía” no fueron compartidas por todos, aunque tuvieron cierta resonancia en Rusia en los años veinte y treinta. Uno de los primeros propagandistas de estas ideas en Rusia, fue el pianista, pedagogo y teórico del arte de la interpretación pianística Grigori Prokof'ev (1884-1962), quien de 1911 a 1924 fue profesor del Conservatorio de Moscú. Se doctoró en 1935 en ciencias pedagógicas (v. *supra*, cap. V).

Entre aquellos que no estaban de acuerdo con las ideas de la “libre pedagogía”, se encontraban Leonid Nikolaev y Lev Barenboim. En una de sus ponencias del Instituto de Música y Teatro de Leningrad, L. Barenboim había resumido de manera irónica su crítica a la teoría de la “libre pedagogía”, afirmando: «Contempla al alumno, investigalo, revélalo y desarróllalo, pero no influyas en él, no lo cambies.»<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p. 46

La idea de no intervenir en el desarrollo de la personalidad del alumno, Nikolaev nunca la apoyó, simplemente porque no creía en ella. Sabiendo que la influencia del maestro es ineludible, Nikolaev afirmaba:

«No se debe temer a que la individualidad del maestro se refleje en la individualidad del alumno. Puede influir el encuentro con un compañero talentoso, como la lectura de un libro lúcido también dejará su reflejo. [...] Nuestro trabajo es en conjunto. Nosotros influimos en los alumnos, y los alumnos influyen sobre nosotros.»<sup>71</sup>

L. Nikolaev solía repetir... «...que el intérprete con brillante individualidad no tienen vergüenza de estar bajo la influencia ajena; solamente los mediocres se preocupan excesivamente por proteger su individualidad de las influencias. — Y luego añadía: — Esto también les concierne a los alumnos.»<sup>72</sup>

En este contexto, es interesante observar cómo Nikolaev evidenciaba el absurdo al cuál había llegado la directiva del conservatorio de Leningrad en los años veinte, al intentar “proteger” la individualidad de los alumnos:

«En Leningrad decidieron luchar en contra de la subordinación de la individualidad del alumno a la individualidad de maestro, y establecieron lo siguiente: cada alumno tenía que estudiar con cuatro maestros. No recuerdo exactamente cómo se habían repartido entre ellos las clases: si con uno trabajaban el lado técnico y con otro el artístico; con el tercero el pedal, y con el cuarto alguna cosa más. Por supuesto, de esto no resultó nada bueno...»<sup>73</sup>

Considerando que los alumnos no deberían de obsesionarse por su individualidad, Nikolaev de ninguna manera se permitía ignorarla, y más aún, forzarla. Al contrario, sus métodos estaban dirigidos a que ésta se desarrollase de una manera natural.

---

<sup>71</sup> NIKOLAEV, L.: «Stenogramma lekcii ot 3 janvarja 1938 goda, l. 4» Archivo particular de K. Grinasjuk. Publicado en: BARENBOIM, L., ed. *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 47. [K. Grinasjuk. Fue discípulo de L. Nikolaev de la primera mitad de los años treinta.— O. Ch]

<sup>72</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*, op. cit. p.116.

<sup>73</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik ...» op. cit., p. 47.

Su cuidado por la individualidad se manifestaba en dirigir su desenvolvimiento, y no en empeñarse por cambiarla a la imagen propia del maestro, o de algún otro tipo preferente de pianista. Estos principios, Nikolaev los había enunciado en su artículo titulado: *Algunas palabras sobre el arte de la interpretación*.

«En el campo del desarrollo artístico del alumno, el maestro tiene que esforzarse para fomentar y ampliar su individualidad, y no permitirle detenerse en lo que ya está logrado. El maestro, por otro lado, tampoco tiene que encerrarse en los marcos de su simpatía hacía un solo tipo de pianista, sin tomar en cuenta la individualidad de sus alumnos, y con todo su empeño, tratar de formar intérpretes precisamente de este tipo.»<sup>74</sup>

En estas ideas, Nikolaev y Martienssen están de acuerdo. En el artículo *Hacia la metódica de la enseñanza pianística*, hablando sobre las tres distintas tendencias en la voluntad del pianista: la creativa, la musical y pianística, Martienssen nos dice:

«...en los intereses de la cultura es inadmisible mostrar resignación hacia la naturaleza, y dejar solamente a su merced la formación de un pianista. La educación puede significativamente influir sobre el desarrollo de las capacidades.»<sup>75</sup>

Entre los métodos de Nikolaev que ayudan al desarrollo de la individualidad, podemos señalar la ya mencionada costumbre de no interrumpir durante la primera interpretación de la obra en clase; el ofrecimiento de posibles opciones de interpretación de la obra completa ó de sus fragmentos; y la aceptación íntegra de alguna de sus interpretaciones, aun cuando esta difiera de su propia visión sobre la obra.

Veronika Ivanova, en sus *Inolvidables clases*, escribe:

«Como siempre Leonid Vladimirovič escuchaba gran parte de la obra, o la obra completa, y se abría una amplia posibilidad de demostrar la propia comprensión y la iniciativa creativa. Él no limitaba al alumno con una “receta” interpretativa ya hecha, y

---

<sup>74</sup> NIKOLAEV, L.: «Neskol’ko slov ob ispolnitel’stve» *Sovetskaja muzyka*, № 7-8, 1935, p.112.

<sup>75</sup> MARTIENSSEN, C.: «K metodike fortepiannogo obučenija» en: CHENTOVA, ed.: *Vidayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p.186.

no le exigía una subordinación absoluta al cumplimiento exacto de su propio plan de la interpretación. Seguido el decía: “Aquí se puede hacer así... y así”, — y enseñaba distintas variantes de la posible interpretación — a la elección del alumno». <sup>76</sup>

El pianista Pavel Serebrjakov confirma este hecho, mencionando algunos casos específicos:

«Leonid Vladimirovič alentaba mucho la interpretación propia. Una vez G. M. Buzetrajó a la clase la *Chacona* de Bach-Busoni, y Nikolaev incondicionalmente aceptó la interpretación ofrecida por él. Igualmente admitió el enfoque del primer *Concierto* de Chopin, propuesto por N. E. Perel'man, y la interpretación de las *Mazurcas* de Chopin por V. Ch. Razumovskaja, y de la novena *Sonata* de Skrjabin — por mí.» <sup>77</sup>

A este mismo propósito servía la presentación de piezas en público, preparadas individualmente en vacaciones. L. Nikolaev relata cómo en una ocasión Nikolaj Medtner se había disgustado con V. Safonov, al obligarlo a tocar el *Scherzo* de la *Sonata fis-moll* de Schumann en un tiempo más lento de lo que él había querido. «Nunca se debe obligar a los alumnos hacer algo de lo que ellos no están convencidos.» <sup>78</sup> — a esta conclusión había llegado Nikolaev, después de ver como a veces Safonov insistía en algún matiz o tempo, en el cual quería que se tocaran ciertas obras en contra de la voluntad del alumno. <sup>79</sup>

En casos similares, Nikolaev se limitaba a sugerir, pero nunca obligaba a los alumnos hacer a fuerzas lo que él quería. Mariana Gramenickaja nos cuenta:

«Me acuerdo de un episodio con M. V. Judina. Ella estaba tocando la última *Sonata* de Beethoven. Leonid Vladimirovič con cuidado dijo: “¿No le parece [...] que esto está demasiado lento, que todo el movimiento se para?” — “No, no me parece”, — contestó ella un poco ofendida. — “Piénselo”. En la siguiente clase, Judina tocó la *Sonata*

<sup>76</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 156.

<sup>77</sup> SEREBRJAKOV, P.: «L.V. Nikolaev i leningradskaja konservatorija» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 107.

<sup>78</sup> NIKOLAEV, L.: «Iz vospominanij» en: ALEKSEEVA, E. ed.: *Vospominanija o Moskovskoj Konservatorij*, op. cit., p.149.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

estupendamente, cumpliendo con el deseo de Leonid Vladimirovič. Él dijo: “Lo pensaste, y bravo por eso “. Los dos estuvieron muy contentos.»<sup>80</sup>

L. Nikolaev tampoco aprobaba la actitud de Safonov, que imponía al alumno obras para sus presentaciones más importantes, y especialmente cuando se trataba del examen de su graduación. V. Safonov había creado un método llamado “vacunación”. Éste consistía en que al alumno se le daba alguna obra que no le “iba” bien, para provocar la manifestación de sus cualidades, posiblemente antes desconocidas en él, y ampliar así su individualidad y hacerla más universal. Aunque de las afirmaciones de Nikolaev, podemos deducir que el método de “vacunación” lo apoyaba completamente, no obstante, estaba convencido de que el programa del último examen tenía que ser el resultado de un acuerdo mutuo, entre el alumno y su maestro.

Por ejemplo, a Nikolaj Medtner le era ajena la virtuosidad como estilo, por eso V. Safonov procuraba darle piezas precisamente de este tipo. Se sabe que posteriormente Medtner se había convertido en un virtuoso, en el sentido más alto de la palabra. Pero también fue a él, a quién Safonov le había obligado a tocar en contra de su voluntad, el quinto *Concierto* de A. Rubinstein en su examen de graduación, de lo que Nikolaev fue testigo.<sup>81</sup>

A Neuhaus le gustaba mucho cuando los alumnos mismos le proponían el repertorio que querían tocar. Y como dicen, casi siempre los complacía, rara vez negándoles el gusto de tocar las obras que preferían. También se irritaba mucho cuando el alumno no mostraba ninguna iniciativa en este aspecto.

Años más tarde, cuando el progreso en la enseñanza pianística (sobre todo si hablamos de su aspecto técnico) se hizo muy notorio, H. Neuhaus escribe sobre el problema de la individualidad, en su artículo titulado: *De nuevo Mozart y Salieri*.

«...muchos músicos y conocedores de la música se quejan de que a pesar del alto nivel

---

<sup>80</sup> GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat' tech let» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p.129.

<sup>81</sup> Cfr. RAVIČER, J.: *Vasilij Il'ič Safonov*. op. cit., p. 104.

técnico y madurez musical [...] los intérpretes tocan tan parecido, que es casi imposible distinguir uno del otro; pero todos tocan correctamente, a la perfección, virtuosamente. El que aquí tocan “casi igual” (aunque esta formulación no es muy adecuada), lo veo al menos tanto positivo como negativo. Sinceramente, de positivo hay mucho más. No se puede crear a genios y talentos, pero se puede hacer cultura, y entre más amplia y democrática es, más fácilmente brotan los talentos y genios.»<sup>82</sup>

Su discípulo Jakov Zak, representante de una nueva generación de pianistas soviéticos, describe en su artículo *Sobre algunas cuestiones en la educación de los jóvenes pianistas*:

«El problema del grado de participación del pedagogo en la vida de los estudiantes, tantas veces ya discutido, ahora, cuando estamos preocupados por el desarrollo de la individualidad creativa, cobra un significado especial.»<sup>83</sup>

Conociendo el temperamento desenfrenado de Neuhaus, así como sus ideas sobre ciertas piezas, a veces demasiado específicas, nos parece imposible que él pudiera dejar a sus alumnos expresarse según su propia visión de la música. No obstante, leyendo las memorias de sus alumnos, nos damos cuenta de que aún en aquellos casos, cuando la individualidad y los intereses de sus discípulos, y los de él, eran completamente contrarios, Neuhaus les permitía ser ellos mismos.

En sus memorias, Aleksei Ljubimov nos dice:

«Indudablemente que el mundo del romanticismo era el elemento de Neuhaus, y yo entendía que en nuestra relación perdía mucho por mi oposición a la música romántica. Sin embargo, no podía someterme y seguía tocando exclusivamente lo que quería. Aunque parezca extraño, Heinrich Gustavovič no insistía sobre “su” repertorio, y además de trabajar admirablemente sobre las sonatas de Haydn, y Bach en los arreglos de Busoni, también con mucho interés y atención escuchaba, por ejemplo, las

---

<sup>82</sup> NEUHAUS, H.: «Snova Mozart i Salieri» *Izvestija*, 16 sentjabrja 1962 g. Esta misma idea la expresa Neuhaus en su libro *Sobre el arte*: «...no se puede crear talentos, pero se puede crear cultura, es decir, el suelo sobre el cual crecen y florecen los talentos.» (NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., pp. 199-200). Véase *supra*, cita 23.

<sup>83</sup> ZAK, J.: «O nekotorych voprosach vospitanija molodych pianistov» en: MERKULOV, A., ed.: *Uroki Zaka*. Moskva, «Klassika-XXI», 2006, p. 28.



*Variaciones* de Webern, que una vez le llevé a clase. Incluso me pidió repetirlas una vez más, queriendo comprender mejor esta compleja música.»<sup>84</sup>

El problema de la relación entre la individualidad y la escuela, continuó interesando y preocupando a los pianistas en las siguientes décadas.

## Sistema Pedagógico, Individualidad y Técnica

En su actividad pedagógica, a la par con las críticas halagadoras sobre su escuela, L. Nikolaev recibió también severas críticas, y para su sorpresa, éstas fueron prácticamente por el mismo motivo de los halagos, es decir, por la notoria presencia de un sistema en su método pedagógico.

Uno de estos reproches, era la supuesta nivelación en la individualidad de sus alumnos. Y si de su clase salían de pronto personalidades como V. Sofronickij, o M. Judina, inmediatamente respondían que se debía a que éstos, por sí mismos habían superado los límites de su escuela, encontrando “nuevos medios pianísticos” gracias a su voluntad artística, y a pesar del sistema en el cual habían sido creados.

Uno de los más acérrimos críticos de L. Nikolaev, fue el pianista y musicólogo Viktor Del'son, quien en su artículo dedicado al 25-aniversario de la actividad pedagógica de Nikolaev, critica su idea sobre los “movimientos básicos” o “fórmulas técnicas”<sup>85</sup> de su escuela.

---

<sup>84</sup> RICHTER, E.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 221. Véase *infra*, capítulo XIV, *La evolución del método pedagógico*, sobre la relación de H. Neuhaus hacia la música de A. Webern, en: *H. Neuhaus. La consolidación de su Método*.

<sup>85</sup> *Технический приём* [techničeskij priëm]. Concepto pianístico que podríamos traducir como *movimiento básico* o *fórmula técnica*. El término *priëm* es comúnmente utilizado cuando se habla de la técnica de interpretación, y significa un medio (técnico) para lograr algún objetivo (sonoro o físico), como el contorno general de algún movimiento, que es relativamente fácil de reconocer. En este sentido lo utiliza por ejemplo el pianista y pedagogo Arsenij Petrovič Ščapov (1887-1964). Ščapov afirma: «Las formas motrices del pianismo, tomadas en toda su extensión, son infinitamente variadas. Pero cuando hablamos — más estrictamente — sobre los “medios de la ejecución”, entonces tenemos en cuenta solamente los contornos esenciales».

«Toda la variedad de posiciones, según Nikolaev, puede ser reducida (simplificando) a estos movimientos básicos.\* El ideal de la realización de estos movimientos, la perfección en su cumplimiento (no sólo técnico, sino también artístico y expresivo) concentra en sí el ideal de la expresividad musical general, subordinando las intenciones musicales del pianista a estos medios pianísticos básicos, del sistema pedagógico de L[eonid] V[ladimirovič]. Hipertrofia de la “sistematización” (por sí sola brillantemente acabada y perfeccionada en la escuela de Nikolaev) encadena a la libertad interpretativa de la ejecución, aunque acelera el proceso del perfeccionamiento del pianista (en el sentido estricto de la palabra). [...] Los intentos de introducir todos los “propósitos” en el sistema constante de “medios” — es el error fundamental de esta escuela, lo cual se confirma con el ejemplo de los alumnos más destacados de L[eonid] V[ladimirovic] (Sofronickij, Judina), cuyas intenciones artísticas de quienes no se acomodan dentro del “sistema” de la escuela, superan a ésta y llevan a nuevos medios pianísticos.»<sup>86</sup>

En nuestra opinión, precisamente el ejemplo de los alumnos de Nikolaev confirma lo contrario. Su sistema no resulta ser un obstáculo para la revelación de lo individual en ellos, y es suficientemente flexible, como para apoyar lo particular en cada uno de sus alumnos. ¿Si no fuese así, de qué manera podrían haber salido de su clase pianistas tan distintos como Sofronickij, Judina, Šostakovič, Perel'man, Kamenskij o Serebrjakov?

En cuanto a la afirmación de Del'son, sobre los alumnos que superan la escuela de Nikolaev, no creemos le haya perturbado al maestro, ya que no consideraba a una escuela en general, o a su escuela en particular, como algo inmutable o muerto. En su opinión, lo que le da continuidad a una escuela, es precisamente su

---

del movimiento, [...]. Hablamos, por ejemplo, sobre tales movimientos-base, como son el movimiento del dedo o de la muñeca, [...] traslados arqueados o planos del brazo, sobre “resorte” o ballesta de muñeca, etc. Todos estos son movimientos que se encuentran a cada paso, aunque no siempre son suficientemente conscientes.» (ŠČAPOV, Arsenij P.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*. Moskva, Muzyka, 1968, p. 39.). Véase *supra*, cap. V, *La Teoría del Pianismo Soviético de la Posguerra*, citas 68-72.

<sup>86</sup> DEL'SON, V.: «L.V. Nikolaev. K 25-letiju muzykal'no-pedagogičeskoj dejatel'nosti» *Sovetskaja Muzyka*, 1935, № 7-8, p. 111. \* En su artículo, Del'son antepone a esta frase, la descripción de los principales movimientos básicos (o técnicos) del sistema de Nikolaev. — *O. Ch.*

predisposición al cambio. Por eso, el que sus alumnos superaran y dejaran atrás algunos de los postulados de su escuela, Nikolaev lo veía como una consecuencia natural.

En *De las conversaciones con el maestro*, K. Grinasjuk escribe a este respecto.

«En la opinión de Nikolaev, cualquier sistema o escuela, tiene que estar en un constante desarrollo dinámico, y no hay nada vergonzoso si algo en ella se cambia, incluso si se desechan algunos de sus postulados previos.»<sup>87</sup>

Y más adelante, Grinasjuk cita a Nikolaev:

«"De mi experiencia cada quien tomará lo que le es necesario, lo estudiará, utilizándolo como un material de punto de partida; posiblemente llegará a las mismas conclusiones que yo, puede ser que a otras distintas. Aunque solamente proporcionaré a mis alumnos y al auditorio, la base para sus reflexiones, y con esto seré feliz."»<sup>88</sup>

Unos años después del artículo de V. Del'son, Neuhaus escribirá en *De nuevo Mozart y Salieri*, sobre la relación entre la individualidad y la escuela.

«Entre una fuerte individualidad, fuera de lo común, y una escuela como tal, siempre existe una contradicción casi irreconciliable. Este problema existe y ahora, a pesar de todos los éxitos del pensamiento pedagógico,...»<sup>89</sup>

Nosotros no consideraríamos a esta "contradicción" como un "problema". Porque gracias a la "fuerte individualidad, fuera de lo común", que se apoya sobre algunos de los postulados de la escuela que la creó, desechando a otros, es posible la aparición de auténticas figuras artísticas, como también de la formación de nuevas escuelas. Este proceso es inevitable, y de ningún modo nos indica sobre la incapacidad del maestro, sino al contrario, sobre su perspicacia.

La escuela de L. Nikolaev se enfocaba en brindarle a sus alumnos los cimientos necesarios (la base técnica) para su futura vida profesional, mientras que otros

---

<sup>87</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p.160.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>89</sup> NEUHAUS, G.: «Snova Mozart i Salieri» op. cit., pp. 25-26.

pedagogos preferían usar métodos más adecuados para trabajar con músicos prácticamente ya formados.

El mismo V. Del'son, sin percatarse de ello, escribe en su artículo sobre estos cimientos.

«Aunque L. V. subraya que todos estos movimientos básicos tienen que convertirse en “costumbre”, y únicamente pensando “en la música”, y no en el “movimiento”, se puede realizar estos movimientos de modo justo en el proceso interpretativo. No se puede, — dice él [Nikolaev], — lograr la conveniencia racional del movimiento y luego “coserle” la música: hay que partir del contenido musical de la obra que se toca. Todas estas — en su esencia — justas correcciones, se encuentran sin embargo en cierta contradicción con los elementos básicos del “sistema” de Nikolaev.»<sup>90</sup>

V. Del'son no le da (o no quiere darle) importancia al término de “movimientos básicos”. Con este término, L. Nikolaev se refiere a los movimientos que se adquieren al inicio del aprendizaje, o cuando se cambian las bases técnicas.<sup>91</sup> Estos “movimientos básicos” se convierten con el tiempo en inconscientes, o en “hábitos”, — como los llama el mismo Nikolaev — y sirven de *b a s e* para la formación de otros movimientos mucho más complejos, y distintos en cada caso particular.

No creemos necesario explicar algo tan obvio, como el hecho de que el arsenal técnico de cualquier pianista formado, no puede limitarse a estos “movimientos-básicos”, que son en su esencia simplemente las “semillas” que crecerán y darán sus “frutos” en el futuro, dependiendo de la clase de cada “árbol”. Pero el tiempo decidirá en qué se convertirá cada semilla, y dependerá en gran parte de las características individuales de los alumnos.

Como podemos observar, V. Del'son no está de acuerdo con la idea de Nikolaev sobre la existencia de una cierta “base”, sobre cual se construye después toda la

---

<sup>90</sup> DEL'SON, V. «L.V. Nikolaev. K 25-letiju muzykal'no-pedagogičeskoj dejatel'nosti» op. cit., p.111. [subrayado mío — O. Ch.]

<sup>91</sup> Véase *infra*, cap. X, *Postura ¿O Impostación de las Manos?*

técnica individual de cada pianista. Posiblemente las ideas de C. Martienssen, muy populares en ese momento, habían influido en su posición al respecto.

Sobre la necesidad de influir en la personalidad del alumno con el propósito de enriquecerla, Nikolaev y Martienssen están completamente de acuerdo. Sin embargo, en la cuestión sobre la adaptación personal al instrumento — particularmente en la postura (impostación) de las manos — sus opiniones aquí divergen. A diferencia de Nikolaev, Martienssen no acepta la intervención del maestro en esta esfera. Martienssen escribe:

«No existe necesariamente ninguna posición óptima del cuerpo al piano. Esta no puede existir. La completa adecuación entre el alma y sus formas de manifestación corporal, con la infinita diversidad de manifestaciones del espíritu, esto es imposible.»<sup>92</sup>

Así mismo, V. Del'son concibe el “perfeccionamiento [...] en el sentido estricto de la palabra” (v. *supra*, cita 86), sólo como un perfeccionamiento técnico, contraponiendo dos aspectos que están íntimamente ligados entre sí: el técnico y el artístico.

En su artículo, *Algunas palabras sobre la interpretación*, L. Nikolaev nos dice:

«La destreza técnica es únicamente una herramienta, pero una herramienta necesaria. La revelación de las intensiones artísticas es la meta, la cual se logra en la medida de que estén disponibles los medios para hacerlo. Una sin la otra es inútil, pero la otra sin la primera es irrealizable. Obviamente, el término “técnica” abarca todos los aspectos del arte de la interpretación, y no es solamente un sinónimo de la velocidad.»<sup>93</sup>

V. Bogdanov-Berezovskij también escribe a este respecto, relatando sobre las lecciones de Nikolaev en el Conservatorio de Petrograd (St. Peterburg-Leningrad).

«Su énfasis consistía tanto en el rechazo decidido de la técnica independiente, entendida en calidad de “cosa en sí”, válida en sí y solamente para sí, así como en la decidida afirmación sobre la primacía del principio estético en cualquier eslabón o

---

<sup>92</sup> MARTIENSSEN, K.: «K metodike fortepiannogo obučenija» op. cit., p. 200.

<sup>93</sup> NIKOLAEV, L.: «Neskol'ko slov ob ispolnitel'stve» *Sovetskaja muzyka*, № 7-8, 1935, p.112.

elemento del entrenamiento técnico, aunque más mecánico y suplementario por su importancia.»<sup>94</sup>

No obstante, por las afirmaciones de V. Del'son, suponemos que su concepción dualista sobre la escuela de Nikolaev, sólo le permitía ver a la técnica como una imposición a los alumnos, sin corresponder con su propia individualidad artística y predominando lo técnico sobre lo artístico. Solamente en los alumnos más destacados, para Del'son esta relación se invierte, y lo artístico toma el mando transformando lo técnico.

Pero cada alumno con personalidad toma de su maestro lo que le es cercano, y no va en contra de su propio sentido, o su individualidad. A fin de cuenta, con el desarrollo del oído interno y el aparato técnico, las manos del pianista instintivamente buscan la posición necesaria (y no siempre la más cómoda) para lograr lo que les exige el oído interno. Es precisamente en esta etapa, cuando la individualidad de cada alumno comienza a revelarse con mayor fuerza también en las cuestiones técnicas, obviamente respondiendo a las exigencias individuales de la personalidad artística de cada uno.

V. Bogdanov-Berezovskij muy acertadamente escribe sobre la esencia del proceso educativo en la escuela de Nikolaev:

«Él no formaba únicamente a pianistas-virtuosos, sino básicamente a músicos que piensan. Él no creaba una escuela en el sentido estrictamente profesional, sino formaba y educaba en una amplia dirección estética en la esfera del pianismo. Esto lo confirman sus alumnos, tan distintos, e inclusive hasta contrarios por su individualidad artística; artistas-pensadores, artistas-poetas, como Sofronickij, Judina, Šostakovič, Bik, Kamenskij, Razumovskaja, Perel'man.»<sup>95</sup>

V. Del'son no era el único en criticar el método de Nikolaev sobre la supuesta nivelación de la individualidad de sus alumnos, como tabla rasa. Así mismo había

---

<sup>94</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. op. cit., p. 50.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

otros que aprovechaban cualquier motivo para criticar por envidia al talento, y éxito ajeno. Su discípulo K. Grinasjuk, menciona los comentarios que se hacían en el conservatorio sobre uno de sus compañeros, quien... «...al cabo de un año de estar en clase de Nikolaev, empezó a tocar más maduro e “irreprochablemente pulido”, pero sin el encanto y la poética que le eran propios un año antes.»<sup>96</sup> Pero cada maestro sabe que al cabo de un año, apenas si se podría hablar del inicio en el proceso de cambio, y de ninguna manera — del resultado final de éste. En esta situación, es casi inevitable un cierto tipo de desequilibrio de carácter temporal.

## Intuición y Cultura

Al analizar sobre la personalidad de L. Nikolaev y su escuela pianística, inevitablemente aparece la palabra “cultura”, ya sea en el sentido estrictamente profesional, en donde podríamos mencionar tales particularidades como la cultura del fraseo, la cultura del movimiento, del trabajo de entrenamiento, y del comportamiento escénico, o ya sea en un sentido más amplio, sobre la cultura general de las personas.

De igual manera, la palabra “intuición” siempre estaba presente en las afirmaciones de L. Nikolaev, y se revelaba también en sus actos.

«Él decía que la intuición “en nuestro oficio” es necesaria, y seguido viene a nuestra ayuda, pero ésta no puede sustituir a la verdadera cultura, la que se adquiere por medio de la suma de conocimientos acumulados y asimilados.»<sup>97</sup>

Kazimir Grinasjuk recuerda las siguientes palabras de su maestro:

«“La intuición, — decía Leonid Vladimirovič, — no le falla únicamente a los genios, y fiarse de ella, nosotros simples mortales, no tenemos derecho”. Desde luego, él de ningún modo subestimaba la importancia de la intuición. Al contrario, insistentemente

---

<sup>96</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 165.

<sup>97</sup> SAMOJLOVIČ, T.: «V konce 30-ch godov» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 173.

subrayaba que en el arte hay muchas cosas que no se puede enseñar, sobre todo las que dependen completamente de la riqueza de la intuición del intérprete. Pero no se debe de olvidar que el periodo inicial del trabajo, incluso con un alumno muy talentoso, a menudo está ligado a la reconstrucción del aparato pianístico, al desarrollo de la capacidad de entender una obra no sólo “a vuelo de pájaro”,\* sino también apoyándose sobre la base del análisis creativo artístico. En otras palabras — con el desarrollo del intelecto musical, el cual tiene que iluminar a la intuición y no apagarla.»<sup>98</sup>

L. Nikolaev difícilmente soportaba la presuntuosidad en los alumnos, porque casi siempre ésta se encuentra muy próxima a la falta de cultura, y procuraba darles una lección a estos alumnos cuando la merecían. Tratando de despertar el interés de sus alumnos por elevar su nivel cultural, L. Nikolaev en ocasiones organizaba excursiones al museo del *Hermitage* en el palacio de invierno de St. Peterburg. A. Rozanov relata como en uno de estos paseos, se le había grabado en la memoria... «...sus relatos sobre Venecia frente al grandioso cuadro de Canaletto *La recepción del embajador francés.*»<sup>99</sup>

L. Nikolaev también asistía junto con sus alumnos a los conciertos de la Filarmónica de Leningrad, o al *Círculo de música de cámara*, y a *Las veladas de música nueva*. En éstas últimas, los alumnos conocían las obras de D. Milhaud, y otros compositores contemporáneos.<sup>100</sup>

Con el propósito de conocer más estilos interpretativos, L. Nikolaev también organizaba tertulias para escuchar y conversar sobre grabaciones de los pianistas importantes de la época. Entre ellos, Alfred Cortot, Vladimir Horowitz, y otros.

Otro estímulo para sus alumnos, incomparable por su fuerza, era la oportunidad de conocer a las personalidades musicales de aquellos años en contacto directo. L.

---

<sup>98</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» op. cit., p. 165. \*La expresión “a vuelo de pájaro”, frecuentemente era utilizada por Nikolaev también en francés: “à vue d’oiseau”, para decir que el alumno está tocando sin pensar. (Cfr. GRAMENICKAJA, M. «Pamjat’ tech let» op. cit., p. 129)

<sup>99</sup> ROZANOV, A.: «Listki iz bloknota» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 134.

<sup>100</sup> GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat’ tech let» op. cit., p. 128.

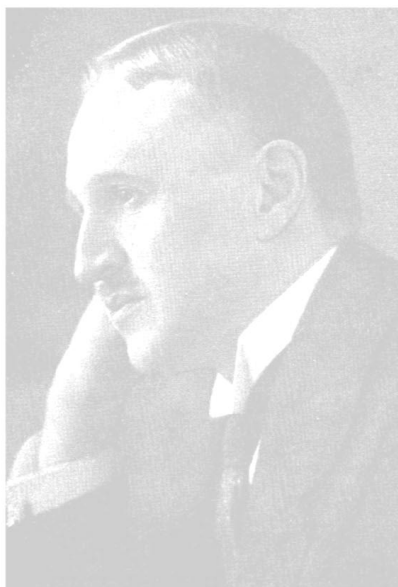


Nikolaev invitaba a pianistas y compositores conocidos a su casa, para reunirse con sus alumnos. Algunos de los invitados tocaban, otros además de tocar, escuchaban a los alumnos. Este tipo de encuentros nunca se olvidan, dejando su huella en los jóvenes pianistas. De esta manera, sus alumnos tuvieron la oportunidad de escuchar a Aleksandr Skrjabin,<sup>101</sup> Nikolaj Medtner, y M. Grinberg. Conocieron a V. Safonov, y escucharon por primera vez los *Conciertos* para piano de Aleksandr Glazunov, interpretados a dos pianos por el autor y L. Nikolaev.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Savšinskij recuerda que el encuentro con A. Skrjabin tuvo lugar en 1912. (Cfr. SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev*, op. cit., p. 40)

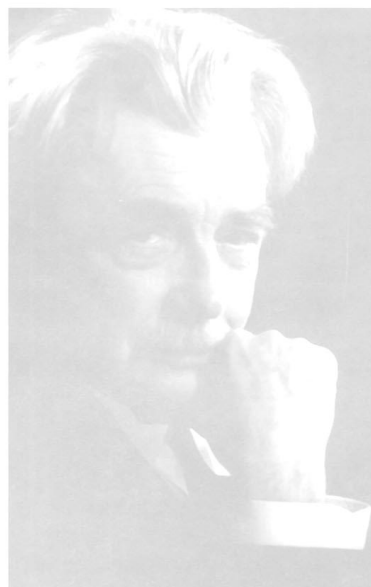
<sup>102</sup> El Concierto № 1 en *f-moll*, op. 92; y el Concierto № 2 en *B-Dur*, op.100. (Cfr. *Ibid.*, p. 42)



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CAPÍTULO X

### GRAMÁTICA DE LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

#### Gramática Musical

**E**n la pedagogía de L. Nikolaev existe un concepto que él llama “gramática musical”. La aparición de este término en su enseñanza surge por varias razones. La primera de ellas, es por su tendencia a organizar y generalizar el conocimiento. La otra se debe a la tradición en la estética del arte musical ruso, que concibe a la música como un lenguaje. A diferencia de otras corrientes estéticas que conciben a la música como objeto físico, su estética se relaciona con el habla, en vista de la presencia de muchos puntos de contacto entre la música y el lenguaje oral.

No podríamos asegurar el origen exacto de este término en la enseñanza de Nikolaev, pero es interesante mencionar que en el pensamiento teórico-musical ruso, el concepto de “gramática musical” se encuentra ya en un antiguo tratado, titulado: *Musikija*. Este tratado fue escrito por el diácono I. T. Korenev alrededor de 1671, en la catedral *Sretenskij* del Kremlin de Moscú. En éste, el diácono Korenev escribe:

«Música — es la segunda filosofía y gramática, que mide voces por grados, similar a como en la filosofía ó gramática verbal existen el uso correcto de palabras y sus propiedades, sílabas, frases y reflexiones; el conocimiento y denomino de los elementos, sus propiedades y su fuerza. [...] Música, como la gramática verbal, es la gramática que organiza sonidos.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AAVV. *Muzykal'naja estetika Rossii XI—XVIII vekov*. Moskva, 1973, p. 124. Citado en: ORLOVA, E.: *Intonacionnaja teoriija Asaf'eva, kak učenje o specifikke muzykal'nogo myšlenija: Istorija. Stanovlenie. Suščnost'*. Moskva, Muzyka, 1984, p. 23.

Posteriormente, la idea de la subordinación de la música a sus propias reglas gramaticales y sintácticas se siguió desarrollando, creando el concepto de “gramática musical” en uso por los teóricos de la música. L. Nikolaev a su vez, lo aplicó a la educación pianística. Sin embargo, a diferencia de la gramática funcional del lenguaje, L. Nikolaev introduce en el concepto de la palabra “gramática” un sentido notoriamente más complejo.

En la concepción de su “gramática”, además de las “normas elementales del sistema de relaciones entre las distintas categorías lingüísticas”<sup>2</sup> (en nuestro caso — musicales), su concepto incluye: los principios básicos de la organización del aparato técnico, y el dominio de las distintas formas técnicas (octavas, escalas, acordes, notas dobles etc.); las distintas formas de producción del sonido; el manejo de la articulación, el fraseo, el pedal, y la polifonía; el conocimiento y asimilación de los estilos, etc., etc.

El cúmulo de todos estos componentes, sobrepasan los marcos del concepto de la “gramática musical”, entendido como las “normas elementales de la música”. En su caso, Nikolaev le da un significado más amplio al término, y lo utiliza en el sentido de una “cultura pianística”, o de una “educación musical” pianística. Otra formulación equivalente usada por Nikolaev, es la de “escuela”.

Sin descartar la posibilidad de que algún joven talentoso pudiera llegar a la clase con una técnica individual prácticamente ya formada (como fue en el caso de V. Sofronickij), Leonid Vladimirovič estaba convencido de que la mayoría de los alumnos aceptados, necesitarían pasar por una “escuela”, en donde aprenderían lo básico para poder convertirse en pianistas de una sólida formación. Estas bases les permitirían adquirir muy pronto la conciencia e independencia en sus estudios — uno de los principales objetivos de Nikolaev. Y a más largo plazo, les darían la

---

<sup>2</sup> OŽEGOV, S.: «grammátika» *Slovar' russkogo jazyka*. Moskva, Russkij jazyk, 1985, p.123. En el *Diccionario de la Lengua Española*, encontramos como definición de “gramática”, a la ciencia que estudia los elementos de una lengua y sus combinaciones. Y de “gramática funcional”, la que se basa en el estudio de las funciones de los elementos que constituyen una lengua.

seguridad en su vida profesional, después de terminar con los estudios bajo la tutela del maestro. En otras palabras, su “gramática” era un complejo de conocimientos, habilidades y hábitos profesionales, tanto técnicos como artísticos, que servían de base para el constante perfeccionamiento personal del pianista.

Sobre su concepto de “gramática”, L. Nikolaev habló en muchas ocasiones en conferencias y lecciones. En éstas minuciosamente expuso este concepto, haciendo hincapié sobre su parte “técnica”. No en el sentido de una “mecánica” de la ejecución, sino de la “técnica” como medio de realización de los pensamientos e ideas musicales, de una manera personal y única.<sup>3</sup>

En una de estas conferencias frente a maestros de música, Nikolaev nos dice:

«Sucedió que me encontraba con pedagogos que se ponían en las alturas, y el trabajo técnico lo consideraban como un trabajo sucio, diciendo que este debía de ser el trabajo del alumno mismo. Esto es una posición equivocada, y dejar al alumno en este sentido como un autodidacta, lo considero un grave error.»<sup>4</sup>

L. Nikolaev constantemente se vio en la necesidad de defender su punto de vista. En los años treinta estaban muy en boga las ideas de los anatómo-fisiólogos, que negaban la necesidad de un entrenamiento técnico repetitivo (en el sentido real físico). A esta concepción se unieron las voces de muchos otros maestros, seguidores de las ideas de Carl Martienssen sobre la técnica individual, y predicaban la no intervención del maestro en la formación técnica del alumno.

En una ocasión conversando con L. Barenboim, L. Nikolaev le comentó con una leve sonrisa, que él se considera a sí mismo un maestro de piano, lo que significaba para él ser más que un maestro de música, ya que aparte de enseñar música, él también enseñaba cómo materializarla.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. NIKOLAEV, L.: «Vospitanie pianista» Stenogramma doklada, s.d. GCMMK, f. 129, ed. chr. 122. s. d.

<sup>4</sup> NIKOLAEV, L.: «Stenogramma lekcii ot 21 dekabrya 1937 goda, l. 3.» Archivo personal de K. F. Grinasjuk. Publicado en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 43.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibidem*.

La concepción de L. Nikolaev nos queda ahora más clara, ya que enseñar música significa también enseñar como materializarla, y para esto, es necesario formar un aparato técnico que haga posible su materialización.

Al parecer, Heinrich Neuhaus en su libro *Sobre el arte pianístico*, entra en polémica con Nikolaev respecto a este tema, cuando afirma que... «...no podría imaginar nada más erróneo [que las palabras] de un reconocido profesor: “Yo no enseño música, sino enseño cómo se toca el piano”...»<sup>6</sup> Pero en este caso, creemos que no se trata de L. Nikolaev, porque nadie quien realmente conociera la escuela de Nikolaev, diría que él no enseñaba música. Finalmente, no importa cómo se caracterice al maestro, si este enseña a tocar el piano, o es sólo un maestro de música. De todas formas, éste tiene que ser ambas cosas a la vez, tanto enseñar al alumno a comprender la música, como a interpretarla.

Respecto al tiempo que requiere la asimilación de la “gramática musical” por el alumno, es difícil de predecir. Cada caso es muy distinto. Unos necesitan un año, otros — más. Con algunos... «...no había necesidad de detenerse en la “gramática”, y ya era posible, a pesar de su corta edad, subirse al Parnaso y entregarse de lleno a las profundidades compositivas y filosóficas del *opus* 106 beethoveniano...»<sup>7</sup> En esta cita, L. Barenboim se refiere a Dmitrij Šostakovič, quien había presentado la *Sonata* de Beethoven op.106 en concierto, a la edad de quince años.

En cuanto al problema de la asimilación, L. Nikolaev consideraba innecesario hacer planes a largo plazo, ya que todo depende del momento.

«...elaborar con demasiada anticipación los detallados planes de trabajo para la asimilación de las bases mencionadas no tiene sentido: es mucho mejor planear el trabajo de hoy para mañana...»<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> NEUHAUS, G.: *Ob uskusstve fortepiannoj igry*, op. cit., p. 228.

<sup>7</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik ...» op. cit., p. 56.

<sup>8</sup> NIKOLAEV, L.: «Vospitanie pianista» Stenogramma doklada, s.d., GCMMK, f. 129, ed. chr. 122.

En general, L. Nikolaev prefería hacer clases improvisadas, que partían de las necesidades inmediatas del alumno, al igual que Neuhaus, Feinberg, o Igumnov.

Para Nikolaev, en el trabajo inicial también... «...puede manifestarse el vuelo de la fantasía, y en la fantasía creativa interpretativa se reflejará la cultura artística y pianística...»<sup>9</sup> Diríamos que idealmente, siempre se debería enseñar el oficio y trabajar con las bases creativamente. Para Nikolaev, “la cultura artística pianística” era el mínimo que podía ofrecerles (sin excepción alguna) a todos sus alumnos.

A diferencia de L. Nikolaev, los alumnos de H. Neuhaus comentaban que “con él deberían de estudiar solamente los alumnos más talentosos”. Estos comentarios le provocaban a H. Neuhaus sentimientos encontrados. En sus *Memorias* escribe: «...esta exclamación encierra en sí tanto lo agradable, como lo desagradable. De lo último hay más posiblemente.\*»<sup>10</sup>

En Nikolaev la situación era muy distinta. O. Rafalovič escribe:

«Una vez le había preguntado: “¿Cómo usted consigue tantos resultados en todos sus alumnos?” Recuerdo su respuesta: “Hay dos tipos de alumnos. Unos enseguida logran su éxito, y estoy contento por ellos. Otros asimilan todo con más trabajo, y me veo obligado a trabajar con ellos más tenazmente y por más tiempo. Sin embargo, alcanzando resultados con ellos, no solamente me pongo contento, sino me regocijo”.»<sup>11</sup>

## Postura ¿O Impostación de las Manos?

Uno de los problemas centrales en la enseñanza de Leonid Nikolaev, es la posición o postura de las manos. Para la traducción del término en ruso “*постановка рук*”,

<sup>9</sup> NIKOLAEV, L.: «Stenogramma lekci ot 21 dekabnja 1937 goda, l.8» op. cit., p. 54.

<sup>10</sup> NEUHAUS, H.: «K čemu ja stremilsja kak muzykant-pedagog. K stoletiju Moskovskoj konservatorii» en: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i*, op. cit., pp. 83-84. \* Queda implícito, que a un alumno con facultades medias no le puedo enseñar nada. Es triste. Pero entonces, preguntaré, para que va a estudiar. [N. de H. N.]

<sup>11</sup> RAFALOVIČ, O.: «V. I. Skrjabina — A. K. Glazunov — L. V. Nikolaev» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 127.

queremos dedicar una especial atención y realizar un cuidadoso análisis del término mismo. Esto con el propósito de evitar posibles malentendidos, y para adecuar el término lo más posible al sentido que le da L. Nikolaev. Muchas veces sucede que al intentar traducir conceptos o ideas de un idioma a otro, uno se topa con dificultades que lo obligan al uso de palabras que no se ajustan adecuadamente a su significado original. Por esta razón, para evitar tal insatisfacción, algunos de los traductores optan por usar la palabra original transliterada explicando su sentido. A continuación, veremos qué opciones de traducción nos ofrecen algunos diccionarios.

El término *постановка* [postanovka] tiene varias acepciones. En primer lugar se podría traducir como la “representación” de una obra teatral o espectáculo, y también como la organización o realización (de algo). Como acción del verbo *поставить* (poner, puesta), se puede interpretar como la *postura* habitual de alguna parte del cuerpo. En varios diccionarios el término *postanovka*, se ofrece también en conjunción con la acción de los “dedos”, y que se traduce como una “manera de emplear” los dedos para tocar un instrumento. Es muy extraño, pero *postanovka* no se menciona en combinación con la “voz”, porque al parecer, precisamente de la práctica vocal es de donde se toma este término en la práctica instrumental.

Para elegir entre estas opciones, creemos correcto partir de la visión del mismo Nikolaev respecto a esta cuestión. Esto es, traducir el término *postanovka*, como la postura que adopta la voz en la tradición vocal del *bel canto*, es decir su *impostación*. Así de esta manera, acuñamos el término *impostación de las manos*. Conforme vaya avanzando el capítulo, se aclarará el porqué de esta decisión.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Existe otro detalle que hay que especificar. En ruso la palabra *рука* [ruka] se utiliza tanto para designar la “mano” como para designar a toda la extremidad, hasta el hombro. Así es que en la combinación del término “impostación de las manos”, se tendría que entender por “las manos” también “los brazos”, “impostación de los brazos” cuando el contexto lo permite. Nosotros preferimos no sustituir la palabra “manos” por “brazos”, porque en nuestra opinión, el término puede desviar la atención de “la mano” y de “los dedos” hacia el “brazo” — en su sentido anatómico, — y eso no sería conveniente para nuestros propósitos.



En el arte pianístico, el problema de la impostación de las manos no es nada nuevo. Desde los organistas y clavecinistas más o menos significativos de la época pre-pianística (Diruta, Jean Denis, Couperin) hasta los pianistas de hoy, nos encontramos a menudo con este problema.<sup>13</sup> Y ese interés tiene su razón de ser, porque con la impostación (postura o posición, en el caso de la mayoría de los clavecinistas y también pianistas, hasta finales del siglo XIX — principios del XX) están estrechamente ligados muchos otros aspectos de la ejecución, como lo es la técnica, el sonido (sobre todo en el arte pianístico), el estilo, etc. De tal manera que poco a poco, los aspectos de la posición y de la técnica empiezan a acercarse, y la palabra impostación comienza a adquirir un nuevo significado.

Si aún en el siglo XIX nos encontramos con el uso de la palabra “impostación”, en el sentido simple de la posición de la mano, a principios del siglo XX, con el giro hacia la nueva escuela pianística, para algunos pianistas (este sería el caso de Nikolaev) se trata ya de todo un sistema, que, aparte de la posición, incluye todo un proceso de adquisición de movimientos básicos y formación de las manos, en el sentido pianístico.

El término de la “impostación...”, en el sentido de “posición”, está constantemente utilizado en el siglo XIX en Rusia. Muchas veces podemos leer comentarios sobre una “buena” o “mala” impostación (en el sentido “posición”) de las manos. Y con frecuencia lo encontramos en las memorias de los famosos pianistas rusos sobre sus años de estudio.

Anton Rubinstein reiteradamente comenta sobre la buena impostación de las manos y del buen sonido de su maestro Aleksandr Villoing<sup>14</sup>, quién a su vez le había transmitido sus principios a su célebre alumno.

«Antes que nada, Villoing se preocupó y se esforzó mucho, y a propósito, exitosamente por la correcta impostación de mis manos; sobre ello y un buen sonido se preocupó

---

<sup>13</sup> Cfr. SCHONBERG, H.: *The Great Pianists*. N. Y. Simon & Schuster, 1963; CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

<sup>14</sup> v. *supra*, cap. I, *Los Tratados Pianísticos del Romanticismo*.

bastante.»<sup>15</sup>

A. Villoing le imponía la “correcta” posición de las manos a su sobrino Vasilij Jul’evič Villoing, incluso haciéndolo llorar. A. Alekseev comenta:

«Por ejemplo, para que la muñeca cansada no se cayera y se mantuviera al mismo nivel con el codo y los dedos, durante los más difíciles e irrealizables trucos de su gimnasia musical, mantenía bajo ésta un lápiz muy bien afilado, y apenas se notaba un pequeño movimiento de la muñeca hacia abajo, este lápiz avisaba del suceso.»<sup>16</sup>

Y del comentario de Nikolaj Zverev<sup>17</sup> al hermano mayor de K. Igumnov, después de haberlo escuchado por primera vez:

«Si él va a seguir tocando así, no va a conseguir nada, su técnica no se va a desarrollar. Hay que ordenarlo un poco. Si ahora puede escuchársele, es gracias a su talento; y si no lo tuviera, entonces con esa impostación [posición] de las manos y esa manera de tocar, sería algo completamente insoportable.»<sup>18</sup>

Pero a partir de este viejo concepto, en la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a aparecer los gérmenes de una nueva concepción. Michail Pressman, discípulo de N. Zverev, escribe:

«Lo más valioso que nos enseñaba — era la *impostación* de las manos, pero no nada más por fuera, sino también por dentro. Zverev era absolutamente implacable si un alumno tocaba con una mano tensa, y por consecuencia tocaba burdamente, con tosquedad.»<sup>19</sup>

<sup>15</sup> RUBINSTEIN, A.: *Avtobiografičeskie vospominanija, 1829-1889*. Spb., 1889, p. 10. Citado en: RAVIČER, Ja.: *Vasilij Il’ič Safonov*, op. cit., p. 7.

<sup>16</sup> ALEKSEEV, A.: *Russkie pianisty*, op. cit., pp. 138-139.

<sup>17</sup> v. *supra*, cap. II, *Moskovskaja Konservatorija*. N. Zverev había convertido su casa en una especie de internado donde vivían a pensión completa sus talentosos alumnos, mientras eran estudiantes del grado inferior del conservatorio. Con él comenzaron sus estudios A. Skrjabin, S. Rachmaninov, A. Ziloti, y K. Igumnov.

<sup>18</sup> SMIRNOV, M., ed.: «K. N. Igumnov o tvorčeskom puti i ispolnitel’skom iskusstve pianista. Iz besed s psihologami» en: SOKOLOV, M., ed. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel’sstva*, fasc.3, Moskva «Muzyka» 1973, p.18 (ahora en: *Pianisty rasskazyvajut*, fasc.2, Moskva «Muzyka» 1984, p.18)

<sup>19</sup> PRESSMAN, M.: «Ugolok muzykal’noj Moskvy vošmidesjatyh godov. Pamjati professora Moskovskoj konservatorii N.S. Zvereva» Manuscrito: GCMMK. Citado en Alekseev, A.: *Russkie pianisty*, op. cit., p.212 (ahora en: *Vospominanija o Rachmaninove*, t. 1. Moskva, 1957, p.161)

Este “por dentro” ya nos indica algo más que la pura posición visual de la mano, y nos habla también de la atención sobre los procesos internos y las sensaciones físicas al tocar, lo que confirma la última frase sobre la tensión física.

En una búsqueda de varias décadas, el pianista y pedagogo inglés Tobias Matthay, inició sus investigaciones sobre la técnica en su obra titulada: *The Act of Touch in All Its Diversity*, en la que dedica a la postura (impostación) de las manos su cuarto capítulo. Sus investigaciones culminan con su obra *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*, en la que plenamente se abordan los procesos internos y las sensaciones físicas de las manos al tocar. También en 1930 Carl A. Martienssen se dedicará al problema de la postura pianística, en su obra: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*.<sup>20</sup>

Pero algunos años antes, el pianista Michail Kurbatov ya había publicado en 1899 un pequeño pero substancial libro, titulado: *Unas palabras sobre la interpretación artística en el fortepiano*. Obra que ya hemos analizado anteriormente, y que contiene avanzadas ideas al respecto. M. Kurbatov escribe:

«Los pianistas más famosos, como Liszt, Rubinstein, Tausig, Field y otros, gracias al gran talento de su natura, además de las excepcionales exigencias artísticas, buscaban y sabían encontrar los medios de la ejecución pianística, qué era lo más cómodo y qué correspondía en mayor medida a su individualidad. La mano delgada de Field, con sus dedos largos necesitaba de una impostación para la plena libertad de movimientos, mientras que la mano de A. Rubinstein, con la palma ancha y los dedos relativamente cortos exigía completamente otra. A parte, uno buscaba un sonido suave y dulce, otro ambicionaba toda la diversidad de sonidos que un instrumento podía ofrecer. De ahí la diferencia en medios, en relación con el instrumento, y en general.»<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> v. *supra*, cap. IV. *La Teoría del Pianismo Como Ciencia de la Ejecución*, citas 45-46, 83 y ss.

<sup>21</sup> KURBATOV, M.: *Neskol'ko slov o chudožestvennom ispolnenii na fortepiano*. Citado en: ALEKSEEV, A. D., ed.: *Istoriya Fortepiannogo Iskusstva. Čast II*. M., Gos. Muz. Izd. 1967, p. 240. Véase *supra*, cap. I, citas 103-111.

Se sabe que Nikolaev apreciaba mucho este libro, y compartía las ideas de su autor.<sup>22</sup> Pero a finales del siglo XIX aún encontramos posiciones extremas de algunos maestros, al tratar de conseguir una única y correcta (según su criterio) posición de las manos en sus alumnos, provocando un rechazo profundo no nada más a la idea de tal posición, sino también hacia el término mismo de la *impostación*. Un ejemplo muy característico, es el de A. Goldenweiser, al comentarnos sobre su primer maestro de piano, Vasilij Procunin.

«Él representaba aquella escuela pianística, que en el presente se puede considerar como caduca. Trataba de inculcar en sus alumnos cierta postura de la mano de una vez y para siempre. Él pedía el levantamiento exagerado de los dedos, etc. Y con sus intentos de obligarme a una cierta posición de la mano, hasta el día de hoy había suscitado en mi una aversión al término mismo de la *impostación* de las manos...»<sup>23</sup>

De ahí las polémicas exclamaciones de Goldenweiser. Por ejemplo:

«Cometen un grave error cuando dicen: *impostación* de la voz, *impostación* de la mano. Nunca hay que impostar ni voces, ni manos. Ejecución en cualquier instrumento, o ejecución con la voz — es un movimiento constante. No existe ninguna *impostación*. No existe tal posición de la mano que fuese ideal.»<sup>24</sup>

Es importante precisar que A. Goldenweiser había empezado a tomar clases con V. Procunin a la edad de ocho años. Una edad demasiado tierna para exigir concentración a un niño sobre este tipo de problemas. Además, la concepción de la postura de las manos en esa época, era de una posición “fija”, estática, y el pequeño Goldenweiser (niño) sentía que el tener la mano siempre en la misma posición, no le ayudaba a tocar.

En relación a la atención constante sobre la posición, L. Nikolaev escribe:

<sup>22</sup> Cfr. BARENBOIM, L.: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. Leningrad «Sovetskij kompozitor» 1989, p. 114; BARENBOIM, L. ed.: *L. V. Nikolaev*, op. cit., p. 24.

<sup>23</sup> GOLDENWEISER, A.: «Ob ispolnitel'skom masterstve» Estenograma CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 26 oktjabrja 1953 g. en: CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 893. Publicado como: «O fortepiannoj pedagogike» en: SOKOLOV, M. ed., *Pianisty rasskazyvajut*. vyp. 2, Moskva «Muzyka» 1984, p. 89.

<sup>24</sup> GOLDENWEISER, A.: «Sovety molodym muzykantam» Estenograma CDRI ot 20 maja 1947 g. en: TsGALI, f. 2932, op. 1, yed. khr. 1072. Publicado en: SOKOLOV, M. ed., op. cit., p. 114.

«Si yo durante una hora, de manera fundamental y perfecta, voy a razonar sobre cómo poner el pulgar cuando tocas, — los primeros diez minutos van a ser muy provechosos, después la atención va a empezar a fatigarse, y los siguientes tres cuartos de hora van a pasar inútiles, y hasta harán daño, porque inspirarán en el alumno aborrecimiento hacía los asuntos tratados.»<sup>25</sup>

Hay mucha diferencia en el grado de conciencia de un niño a un joven. Y es posible que L. Nikolaev prefiriera no trabajar con niños, porque su método en constante alusión a la conciencia, era más adecuado para jóvenes. Las diferencias entre los términos “postura”, “posición” o “impostación”, han creado muchas confusiones. Un ejemplo de ello se observa en el prefacio de L. Roizman a la traducción rusa de la obra de Carl Martienssen: *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*.<sup>26</sup> En dicho prefacio, L. Roizman comenta que en la conferencia de profesores de instituciones de enseñanza musical superior de la Unión Soviética, llevada a cabo en el Conservatorio Estatal de Leningrad en 1972, uno de los representantes del Conservatorio de Leningrad intervino para afirmar que...

«...”cada pedagogo tiene que saber las bases de la enseñanza primaria, en particular, saber impostar bien las manos (lo que le ayudará a corregir los defectos de la impostación en los alumnos ya avanzados)” — y ninguno de los presentes no objetó nada al respecto. ¡Y esto después de los libros de H. Neuhaus, S. Feinberg, y después del famoso aforismo de A. Goldenweiser [...]: “Yo he vivido una larga vida, pero aún no se qué significa la ‘impostación’ de las manos”! [...] Hay que ayudarles a los jóvenes en los conservatorios a encontrar los caminos hacia los movimientos racionales y artísticamente mas justificados, los que surgen bajo el efecto de la idea sonora, y no “impostar” las manos. [...] K. N. Igumnov también enseñaba el *movimiento* y no la *estática*.»<sup>27</sup>

Considramos que si L. Roizman hubiera sabido en qué sentido se usaba el término *impostación*, por lo menos en Leningrad, se hubiera ahorrado aquellas líneas. Pero es

<sup>25</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» en: CHENTOVA, S., ed. *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*, op. cit., p. 126.

<sup>26</sup> ROIZMAN, L.: «Predislovie» en: Martienssen, C.: *Metodika individual'nogo prepodavanija igry na fortepiano*, op. cit., pp. 3-17.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 16.

obvio que muchos de los pianistas seguían (y creo que algunos aún siguen) concibiendo el término “*impostación*” en el sentido antiguo de la palabra. Por esta razón, tratando de poner en claro las nuevas ideas de la escuela contemporánea de piano, algunos metodistas del siglo XX preferían no usar el mismo término de antes. L. Nikolaev también sentía que la palabra “*impostación*” no significaba lo mismo para los demás que para él, pero aun así, no había renunciado al término:

«Aplicado a la ejecución pianística, el término “*impostación de las manos*” no es exacto. La misma palabra “*impostación*” [entienda aquí: “*postura*”] contiene en sí un elemento estático, contradictorio a la ley básica de la ejecución pianística, donde la continuidad del movimiento es la base de la obtención del sonido. Desde este punto de vista tiene razón S. I. Savšinskij, cuando afirma que la *impostación* no puede existir. Del mismo modo él tiene razón, al decir que en este artículo no hay ni una palabra sobre la *impostación*.<sup>\*</sup> A lo que usualmente le llamamos leyes de la *impostación de las manos*, — son, de hecho, las leyes de sus movimientos.»<sup>28</sup>

Pero Nikolaev prefirió no cambiar el término por algún otro, debido a razones suficientemente validas para él. En una conversación con L. Barenboim, comentando sobre el término de la *impostación*, que para él... «...involuntariamente se asocia con [...] aquellas escuelas del pasado, que exigían [...] una forma fija de la muñeca y de los dedos, y que sería mejor hablar de la organización de las manos,...»<sup>29</sup> Nikolaev le respondió lo siguiente:

«Desde luego, se podría también usar el concepto de organización de las manos. Pero la terminología anterior no es menos buena y no hay ninguna necesidad de introducir una nueva: [...] igual cuando hablamos sobre *impostación de la voz* o puesta en escena de un espectáculo, *impostación* en el sentido figurado, significa algo que nosotros logramos como resultado de nuestros estudios y entrenamiento. No hay fundamentos para temerle a

<sup>28</sup> NIKOLAEV, L. «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» Manuskritp, 1942. RO SPGK. Publicado en: CHENTOVA, S. ed. *Vidajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p. 135.

<sup>\*</sup> Posiblemente el comentario sobre la opinión de Savšinskij acerca del artículo, fuera añadido ya después de que Savšinskij hiciera una lectura previa al borrador. De ahí vienen también las variantes en la fecha de la escritura del artículo, en relación a las que encontramos en su libro [SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*, op. cit.] (a veces pone el año 1941 en vez de 1942). — O. Ch.

<sup>29</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p. 44.

este término, nada más porque alguien en algún momento lo haya desacreditado. Obviamente, cuando estoy hablando de la impostación de las manos, me refiero a los principios de sus movimientos, las formas cambiantes de las manos moviéndose y no a su posición estática.»<sup>30</sup>

Precisamente a este respecto, el musicólogo I. Sac comenta en su prefacio a la colección de artículos del teórico B. Javorskij, sobre la nueva terminología:

«La historia de la ciencia nos da muchos ejemplos de la conservación de los términos viejos para expresar un pensamiento nuevo, pero tanto en los tiempos viejos como en los más recientes, se inquietan por eso solamente los pedantes, que se interesan más por las palabras, que por el pensamiento propiamente dicho.»<sup>31</sup>

En un artículo publicado en el 1935, L. Nikolaev da un resume de sus principios pedagógicos. En uno de los puntos, leemos sobre la impostación lo siguiente:

«Un pianista tiene que trabajar sobre la impostación de sus manos, de igual manera que un cantante sobre la impostación de su voz. En este campo existen principios básicos, que el maestro tiene que ofrecerle al alumno como un sistema armonioso y acabado.»<sup>32</sup>

En el canto, la *impostación* de la voz es un proceso muy complejo, e incluye tanto aspectos técnicos, como estéticos — fuertemente ligados entre sí. Y ciertamente es difícil distinguir en donde terminan unos y en donde comienzan otros. Los aspectos sumamente técnicos, de cómo aprender a utilizar distintas posiciones de la laringe para colocar afinadamente los sonidos, o aprender a darles ciertas características tímbricas, así como respirar de distintas maneras, y hacer el paso de los registros, proyectar la voz, etc., etc., — inevitablemente influyen sobre los aspectos estéticos y viceversa. El concepto de la *impostación* de las manos en la ejecución pianística, al igual que en el *bel canto*, no puede significar únicamente el “educar” las manos para que estén en una única posición “correcta”. También este es un proceso mucho más complejo.

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> SAC, I.: «Predislovie ko vtoromu izdaniju» en: B. Javorskij. *Stat'i. Vospominanija. Perepiska*. Moskva, Vsesojusnoe izdatel'stvo sovetskij kompozitor, T. I, 2 izd, 1972, p. 18.

<sup>32</sup> NIKOLAEV, L.: «Neskol'ko slov ob ispolnitel'stve» *Sovetskaja muzyka*, №№ 7-8, 1935, pp. 112-113.

Ahora queda claro el porqué preferimos usar el término *impostación*, en vez de cualquier otro. Nikolaev fue uno de los maestros rusos que intervenía activamente en el proceso de formación, o en caso necesario, de reformatión de la técnica de sus alumnos durante todas las etapas de su actividad pedagógica. A pesar de que otros aspectos de su enseñanza habían sufrido una notoria evolución durante su carrera pedagógica (por ejemplo, sus preferencias estéticas y todo lo que deriva de esto), su posición acerca de la base técnica casi no había cambiado. Sobre ello nos señala Samarij Savšinskij.

«Sus ideas sobre la técnica del movimiento fueron claramente formuladas al inicio de su trabajo en Sankt-Peterburg, es decir, para 1909.\* Su constancia es sorprendente. “La impostación de las manos en la ejecución pianística”, escrito en 1941 en Taškent, es un trabajo que suma la enorme experiencia práctica, pero no añade nada esencialmente nuevo comparado con la enseñanza de su primer periodo.»<sup>33</sup>

El simple hecho de hacer hincapié sobre los problemas técnicos en aquellos años, pone de manifiesto lo avanzado de las ideas de L. Nikolaev al inicio del siglo xx. Indudablemente el interés por este aspecto lo había heredado de su maestro V. Safonov.

«El estudio de las piezas era el fundamento de las clases. V[asilij] I[l’ich] no se ocupaba del sucio y detallado trabajo técnico con sus alumnos. Aunque había ocasiones cuando él trabajaba con sus alumnos los estudios de Czerny, [...] Sin embargo, a los problemas de la impostación de las manos y de los medios técnicos ponía mucha atención... V[asilij] I[l’ich] hacía muchas observaciones, relacionadas con esa esfera.»<sup>34</sup>

L. Nikolaev se refiere a que V. Safonov no “adiestraba” a sus alumnos, sino los educaba, hablando en el sentido técnico. En uno de los escasos artículos que escribió Nikolaev, describe completamente el problema de la impostación. En éste, así como

<sup>33</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 114.

\* Año en que inició Nikolaev su trabajo en el Conservatorio de Sankt-Peterburg. — O. Ch.

<sup>34</sup> NIKOLAEV, L.: «Vasilij Il’ič Safonov kak pedagog.» Manuskript, 1941, GCMMK, f.129, ed. khr. 148, l. 10a (publicado como: «Iz vospominanij» en: ALEKSEEVA, E., Pribegina, G., eds.: *Vospominanija o moskovskoj konservatorii*, op. cit., p. 143)



en las lecciones, Nikolaev constantemente hace referencia al problema de la organización del aparato técnico, y trata de cambiar la situación, cuando la técnica se dejaba sólo a merced de la naturaleza.

«Antes me encontraba, y sigo a veces encontrándome, con maestros que excluyen de sus clases todas las cuestiones técnicas, incluyendo las de la impostación. No interesándose en ellas, o a veces tampoco orientándose en ellas, se ocupan exclusivamente de los problemas de la interpretación. Este método es bastante adecuado para los virtuosos, pero a los alumnos que no manejan suficientemente bien su técnica, los empuja hacia un camino de chapucería y diletantismo.»<sup>35</sup>

En aquellos años (incluso los más célebres maestros), muchos profesores descuidaban el aspecto técnico de sus alumnos, sobre todo al inicio de su carrera pedagógica. Este hecho lo confirma por ejemplo, Jakov Milstein, quien fue alumno y asistente de Konstantin Igumnov:

«En los primeros años de su trabajo pedagógico en el conservatorio,\* él [Igumnov] actuaba todavía a la antigua manera en muchos aspectos. “Entonces, — reconocía él — que los profesores en clase no hacían más que tocar y pedir a los alumnos repetir lo mismo. Casi no había explicaciones... El método era exclusivamente intuitivo”.»<sup>36</sup>

Y eso se notaba en las presentaciones de sus alumnos. Sof’ja Chentova escribe:

«A pesar de todas las admirables cualidades de los alumnos de Igumnov de aquel tiempo, dejaba mucho que desear su lado virtuoso, su maestría.»<sup>37</sup>

En la *Sesión Musical Científica* dedicada al centenario del nacimiento de L. Nikolaev, J. Milstein argumentaba en su ponencia sobre los principios pianísticos de Nikolaev, y la escuela pianística de Moscú.

«Nikolaev, posiblemente más que cualquiera, y para nada en un espíritu de continuación de las tradiciones moscovitas, sino más bien en el espíritu de su superación, se ocupaba de

---

<sup>35</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., pp. 131-132.

<sup>36</sup> MILSTEIN, J.: *Konstantin Nikolaevič Igumnov*. Moskva «Muzyka» 1975, p. 408. \* K. Igumnov inició sus clases en el conservatorio de Moscú en el 1899. — O. Ch.

<sup>21</sup> CHENTOVA, S., ed.: *Vydayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*, op. cit., p. 21.

los problemas del trabajo técnico del pianista. El estaba sobre todo muy interesado en los problemas de la impostación de las manos, de la coordinación de los movimientos, de los giros de la mano con los movimientos de los dedos, y en el sistema de los medios pianísticos en su totalidad.»<sup>38</sup>

L. Nikolaev preparaba a sus alumnos en la “gramática musical”, dándoles cuidadosamente las bases necesarias para su vida futura como pianistas, incluyendo las técnicas.

En 1927 el pianista G. Kogan, bajo el seudónimo de “K. Grimich”, escribió una reseña del concierto de los alumnos de L. Nikolaev en la *Bol'soj Zal* del Conservatorio de Moscú, en la que afirma:

«En este concierto, el renombrado profesor L. V. Nikolaev de Leningrad, había mostrado en verdad su brillante pléyade de alumnos. Precisamente su excelente escuela, la que une a Kamenskij con Šostakovič, a Sofronickij con Schmidt, llama nuestra atención en este concierto. Casi todos los presentados dominan el instrumento como maestros de primera, todos tienen una gran técnica, variada y sorprendentemente libre y ligera; todos poseen un tono desenvuelto, muy bello y suave, un enorme diapason sonoro, un fino manejo del pedal, una elevada cultura musical, y un autentico valor artístico de la interpretación.»<sup>39</sup>

J. Milsten también habla de la repercusión que tuvo este concierto sobre el contingente de pianistas del Conservatorio de Moscú:

«Conservo en mi memoria aquel concierto de los alumnos de la escuela de Nikolaev en la Gran sala del Conservatorio de Moscú del año 1927. Y puedo atestiguar sobre la resonancia que tuvo este concierto sobre los profesores y estudiantes del conservatorio. A parte de las evidentes cualidades artísticas, atrajo la atención por su alto y multilateral profesionalismo, gran envergadura pianística, elaboración de la técnica y su precisión.

<sup>38</sup> MILSTEIN, J.: «Tradicii moskovskoj pianističeskoj školy y Leonid Vladimirovič Nikolaev» en: KALINKOVICKAJA, ed. *Ja. I. Milš'tejn. Stat'i, vospominanija, materialy*. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1990, p. 229.

<sup>39</sup> GRIMICH, K. (Kogan, G.): «Koncert leningradских pianistov školy L.V. Nikolaeva» *Muzyka y revoliucija*, 1927, № 4 p. 31 (ahora en: KOGAN, G.: *Voprosy pianizma*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, pp. 427-428) Grimich — pseudónimo literario de Grigorij Kogan (1901-1979) v. *supra*, cap. V, citas 44-48; y 90-94.

Desde entonces, en el conservatorio de Moscú se había intensificado aquel proceso, que con los años lo había llevado a una elevada y orgánica unidad, entre los principios artísticos y técnicos de la pedagogía del piano (por lo menos en Neuhaus).»<sup>40</sup>

También sobre ese mismo concierto, la pianista Evgenija Savina-Gnesina escribió, en una carta dirigida a L. Nikolaev el 12 de agosto de 1927, lo siguiente:

«La presentación en Moscú de los alumnos de Su escuela causó una impresión muy fuerte sobre mí; ni en el concierto, ni en el “camerino” pude, y no supe, expresárselo plenamente. El discurso musical poético y desenvuelto, gracias a la superación de la naturaleza prosaica del instrumento en general, todo lo que siempre anhelas y muchas veces vanamente buscas, encontró aquí su completa realización; esa fue una verdadera fiesta,...»<sup>41</sup>

### **La Impostación de las Manos en la Ejecución Pianística (1942)**

Sin negar que la técnica sea una parte muy personal de cada pianista, L. Nikolaev consideraba que existía una cierta base, alrededor de la cual se formaba la técnica individual de cada uno; una especie de ley universal, válida para todos. Pero consideraba que en la formación de esta base general, también se podrían presentar muchas variantes, dependiendo de las características físicas de cada individuo. En la *Impostación de las manos en la ejecución pianística*, L. Nikolaev escribe:

«Las leyes de la impostación de las manos en parte se fundan sobre las leyes fisiológicas, en parte sobre las leyes de la mecánica, y en su mayor parte, — sobre el sentido común y la racionalidad. A pesar de la idéntica estructura anatómica, — en el tamaño de los brazos, en las proporciones de sus distintas partes, en la fuerza, y en la movilidad — se encuentra una interminable cantidad de variantes. Por eso, junto a la constante de las bases de la impostación, en los detalles de su aplicación se encuentra una infinita cantidad de

---

<sup>40</sup> MILSTEIN, J.: «Tradicii moskovskoj pianističeskoj školy y Leonid V. Nikolaev» op. cit., p. 231.

<sup>41</sup> SAVINA-GNESINA, E.: «Iz pisem L. V. Nikolaeva. № 46. E. F. Savina-Gnesina — L. V. Nikolaevu» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., pp. 257-58.

variantes.»<sup>42</sup>

Debido a sus ideas sobre esta base universal de la impostación de las manos, — a la que L. Nikolaev nunca renunció, — en muchas ocasiones resultó ser muy criticado. En esta crítica básicamente se le relacionaba con la corriente fisiológica, muy en boga al inicio del siglo XX, y severamente criticada en Rusia al final de los años veinte. Por ejemplo, en 1929 el pianista G. Kogan, en su artículo *Cuestiones contemporáneas de la teoría del pianismo*,<sup>43</sup> critica severamente a esta corriente que él mismo llamó “anatomofisiológica”, a pesar de mencionar también sus méritos. Pero es evidente que al relacionar a esta corriente con L. Nikolaev, obviamente también le atribuía sus errores. Es curioso observar como tan sólo dos años antes, en la reseña del concierto de los alumnos de Nikolaev en Moscú de 1927, Kogan caracterice a L. Nikolaev en esta ocasión como un profesor... «...conocido como uno de los más destacados seguidores de los principios breithauptianos.»<sup>44</sup>

La impostación de las manos significaba para L. Nikolaev todo un proceso de adquisición de los movimientos básicos, los cuales posteriormente servirían de fundamento para la construcción de una técnica “individual” artística (si fuese el caso). L. Nikolaev entendía que algunos alumnos probablemente no llegarían a obtener la técnica individual artística, pero al menos con el conocimiento de las bases técnicas, éstos no serían desahuciados en el sentido técnico. En ocasiones, con su característico sentido del humor, Nikolaev decía de sus alumnos: “Es preferible que le den la vuelta a la técnica individual, pero que toquen correctamente”. Frase que sirvió de pretexto para inculparlo en la aniquilación de la individualidad de sus alumnos. Explicando en qué consiste esta base, Nikolaev ante todo subraya la importancia de utilizar todo el brazo al tocar.

Esta es la primera ley:

<sup>42</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., p.136.

<sup>43</sup> Cfr. KOGAN, G.: «Sovremennye problemy teorii pianizma» *Proletarskij muzykant*, №№ 6-8, 1929; y, № 1 1930 (ahora en: *Voprosy pianizma*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, p. 9) v. *supra*, cap. V, n. 44.

<sup>44</sup> GRIMICH, (Kogan, G.): «Koncert leningradских pianistov školy L.V. Nikolaeva» op. cit., p. 31.

«...anatómica y fisiológicamente, el brazo es un todo, por eso cada movimiento de una parte suya se refleja irrevocablemente en otras. Para inmovilizar alguna parte del brazo, se tiene que recurrir a la fijación, a la “contracción”, convirtiéndolo en algo muerto y rígido. [...] Entonces, en la ejecución participan todas las partes del brazo, pero el grado de su actividad no siempre es el mismo.»<sup>45</sup>

L. Nikolaev señala que en ocasiones algunas partes del brazo pueden acercarse al estado de inmovilidad, pero nunca al estado de aislamiento de las partes que están en movimiento. Este argumento se basa en la observación de la vida cotidiana. En nuestras tareas diarias, hay muy pocos momentos cuando tenemos que utilizar sólo alguna parte del brazo, aislada de las demás. Para Nikolaev, igualmente sucede al tocar.

«Al mover el brazo, nosotros claramente imaginamos la línea general, pero no nos damos cuenta del movimiento de sus partes. [...], en los movimientos de un pianista no debe de haber puntos muertos. En relación a esto, entre la mano de un pianista y la de un director existe una gran analogía, aunque no completa.»<sup>46</sup>

L. Nikolaev concedía mucha importancia a la síntesis de los movimientos.

«Al tocar una serie de notas unidas en una línea general, también los movimientos del brazo hay que unificar en una línea similar continua. Los movimientos de nuestros brazos corresponden al contorno melódico, y en los pasajes, los movimientos de las manos corresponden a las posiciones.»<sup>47</sup>

Al tocar, por ejemplo, notas separadas entre sí bajo la indicación de *staccato*, no se excluye la posibilidad de hacerlo también con los movimientos unificados del brazo, o del antebrazo. Básicamente los movimientos sintetizados son los movimientos circulares o curvilíneos.

La siguiente de estas leyes de la ejecución pianística enuncia:

«...al tocar, la mano tiene que estar apoyada. Aquí hay una cierta analogía con el arte vocal,

---

<sup>45</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., p.132.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

del cual fue adoptado el término mismo,\* — por supuesto, con otro sentido para los pianistas.»<sup>48</sup>

La ejecución en el piano es una constante sucesión de tensión y relajación de los brazos. Para un impulso, el brazo tiene que estar conectado desde la punta de los dedos hasta el hombro. Es decir, todas las articulaciones tienen que estar firmes, pero no tensas. «Únicamente con esta condición es posible calcular la exactitud en la fuerza del impulso.»<sup>49</sup>

L. Nikolaev comenta que a veces en sus lecciones, para hacer más evidente la necesidad de esta condición, tocaba alguna melodía con un lápiz, perfectamente matizándola, — para el gran asombro de los estudiantes, quienes negaban la posibilidad de hacerlo con tal resultado.

En el momento del impulso, el brazo tiene que estar firme, pero antes e inmediatamente después de éste, el brazo debe de estar relajado. Pero este relajamiento no tiene que ser la soltura de un “trapo”, al igual que en el impulso — la firmeza de un “palo”. Para explicar el estado de tensión del brazo en el momento de tocar, Nikolaev lo compara con la “elasticidad de un resorte”, y rechaza la imagen de un “brazo suelto”, entendida como un completo relajamiento.

Para este estado del brazo, S. Savšinskij propone el término “svobodnaja fiksacija” [fijación libre]. Savšinskij explica el término propuesto, como la sensación interna del estado de alerta, cuando en cualquier momento el brazo puede... «...oponer resistencia a la fuerza, que amenaza con perturbar la posición adoptada.»<sup>50</sup>

Una de las funciones del brazo, y por consecuencia del codo, es brindarle a la mano la posición más conveniente para proporcionarles a los dedos el mejor apoyo sobre el teclado. Por eso, cuando hay que tocar en los registros muy graves o muy agudos,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.133.

\* El concepto de “apoyo”, también podría haber llegado a la práctica instrumental desde la vida cotidiana. — O. Ch.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Pianist y ego rabota*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1961, pp. 209-210.

hay que separar los brazos del tronco, para que cada dedo pueda alinearse con la tecla correspondiente. Como consecuencia de este alineamiento, cuando tocan el cuarto o quinto dedo — sobre todo en la parte de los agudos del teclado — aparece una cierta posición patizamba en la muñeca. Esta posición, según Nikolaev, ofrece el mejor apoyo para los dedos más débiles.

No debemos de olvidar que en su artículo, Nikolaev habla de los principios básicos de la impostación de las manos y de la técnica pianística. El objetivo principal de la etapa de adquisición de bases técnicas, es aprender a usar el brazo en su totalidad con la condición indispensable de evitar una sobre tensión y un excesivo esfuerzo. En la posición recomendada por Nikolaev, los dedos — el cuarto y el quinto, — pueden lograr una sonoridad fuerte, por medio de la resistencia del dedo al peso del brazo separado del cuerpo, y sin necesidad de hacer un esfuerzo extra. Además, el dedo en la posición casi vertical, necesita menos esfuerzo de los ligamentos en las articulaciones, ya que la misma posición, cuando los huesos del dedo se encuentran uno encima del otro, le ayuda a mantenerse firme. Es importante hacer notar que H. Neuhaus, no consideraba esta posición como la más conveniente.

A parte de los movimientos laterales de la muñeca, los movimientos verticales también sirven para regularizar la fuerza, y ayudar a la comodidad de todo el brazo al tocar:

«Al tocar — la altura de la muñeca varía. En notas separadas y acentuadas no tenemos que levantar la muñeca para apoyarla. [...] En este apoyo tiene que participar todo el brazo. Cuando se toca una línea continua, la altura de la muñeca cambia. La posición alta conviene antes de poner el pulgar. Tener la muñeca en alto al tocar líneas melódicas continuas no se recomienda, porque en esta posición los dedos van a tocar con los [músculos] débiles extensores, y no con los más fuertes flexores.»<sup>51</sup>

L. Nikolaev consideraba que la exagerada importancia que antes le concedían a los movimientos aislados de los dedos y la muñeca, era un “clásico extravío”. Lo

---

<sup>51</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepianno j igre» op. cit., p. 134.

mismo era también en el entrenamiento por medio del levantamiento excesivo de los dedos, y los fuertes golpes sobre el teclado.

«La posición de los dedos en la ejecución pianística tiene que ser como lo es habitualmente en la vida, — sin provocar tensión, ni cansancio. [...] Sin aflojar completamente la musculatura de los dedos, ellos tomarán una postura un poco doblada, lo que no provoca tensión ni en los [músculos] flexores, como tampoco en los extensores.\* De esta posición inicial los dedos pueden tomar diferentes formas: en los impulsos fuertes se apoyan perpendicularmente a las teclas, en *legato*, en los pasajes están más redondeados, lo que ayuda a obtener del fortepiano un sonido suave y una fluidez en las líneas melódicas. En vista de que los dedos, en el momento del golpe (un término no muy preciso) hacen un movimiento de asir, no es conveniente tenerlos demasiado redondeados antes del golpe.»<sup>52</sup>

Por la última frase de esta cita, y por lo anteriormente dicho, podemos deducir que Nikolaev con reservas aceptaba la palabra “golpe”, para designar al modo de producir el sonido. En esto podemos observar claramente la línea entre Safonov y Nikolaev. A este respecto, K. Igumnov recuerda las afirmaciones de Safonov:

«Soy un implacable y viejo enemigo de golpear el instrumento. Al igual que prefiero la palabra “*toucher*”, así mismo odio la palabra “golpear”. Las teclas hay que acariciarlas, rozándolas suavemente, y no golpearlas con repulsión...”<sup>53</sup>

Negando este recurso, mejor dicho, dándole preferencia al impulso frente al golpe, Nikolaev habla también del apoyo o presión. Lo que le dio posteriormente a Savšinskij el motivo para caracterizar a la escuela de Nikolaev (desde punto de vista técnico), como la escuela del método de “presión e impulso”, a diferencia de la escuela de A. Esipova, con su técnica de carácter percutido. S. Savšinskij explica la diferencia entre estas tres maneras mencionadas de producir el sonido:

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

\* L. Nikolaev concuerda con la idea de Chopin, de que la posición más natural para la mano se logra en la posición del pentacordio [quinta] de Mi-mayor con la# para el 4º dedo: mi—fa#—sol#—la#—si. O en el pentacordio de Si-mayor: si—do#—re#—mi—fa#. — O. Ch.

<sup>53</sup> IGUMNOV, K.: «Moi ispolnitel'skie i pedagogičeskie principy» *Sovetskaja muzyka*, 1948, № 4, p. 73.



«G o l p e — es una manera de efectuar el sonido, cuando la tensión y contracción muscular del brazo, o región escapular, llega antes del momento en que la mano entra en contacto con el teclado. La mano mientras tanto cae por inercia cierto tiempo, guiada y sostenida en la medida necesaria por el trabajo coordinado de los músculos contrarios. En el impulso, el contacto con el teclado antecede al momento de la contracción instantánea muscular, o coincide con este. Y finalmente, con la p r e s i ó n tenemos un traspaso de la presión de la mano de un dedo a otro, o de un grupo de dedos a otro, es decir, aquí se supone que el brazo ya desde antes de la acción se estaba apoyando sobre el fondo del teclado.»<sup>54</sup>

El pianista Arsenij Ščapov difiere un poco en la definición de estos conceptos. Según él:

«Por presión, entendemos el influjo que concentra su energía al final del paso de la tecla, independientemente de si la punta del dedo antes de esta acción estaba en contacto o no con la tecla, o si el dedo fue paulatinamente, sin impulso, “introducido” en la tecla. Impulso se llama a la acción que concentra su energía en los primeros momentos del movimiento de la tecla, aunque antes de eso la punta del dedo ya estuviera en contacto con ella.»<sup>55</sup>

Por la constante atención que Nikolaev dedica al problema de la impostación de las manos, podemos suponer que era frecuente que los alumnos recién aceptados en su clase necesitaran una seria revisión en la organización de sus manos. Si tomamos en cuenta que la mayor parte de los jóvenes que ingresaban al conservatorio en esa época, tenían entre dieciocho y veinticinco años de edad, es obvio que no tenían mucho tiempo que perder. Por eso la única solución, era el hacerlos trabajar racionalmente en el establecimiento de su técnica.

L. Nikolaev consideraba que el trabajo individual de cada alumno fuera de clase, tenía que estar en relación directa con los problemas de la impostación, en los cuales

---

<sup>54</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., pp. 126-127.

<sup>55</sup> ŠČAPOV, A.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki.* Moskva, Muzyka, 1968, p. 44.

tenían que saber orientarse. Pero en algunos casos se tenía que empezar por las cosas más elementales.

Debido al volumen del artículo sobre la impostación de las manos, éste no nos ofrece un cuadro completo de todo el proceso de la impostación en la pedagogía de L. Nikolaev. Por este motivo, surgen dudas en la comprensión exacta de algunos momentos del escrito. En 1950, su discípulo S. Savšinskij publica, *Leonid Nikolaev. Pianista Compositor y Pedagogo*, en donde nos proporciona más datos sobre el proceso de la impostación. Al momento de escribirlo, S. Savšinskij contaba ya con la suficiente experiencia pedagógica, como para ver con ojos críticos todas las ventajas y defectos del sistema de Nikolaev. A continuación, Savšinskij nos explica los tipos de ejercicios que Nikolaev implementaba para la impostación de las manos:

«Para trabajar sobre “la impostación de las manos” a Leonid Vladimirovič le gustaba utilizar un material bastante primitivo. Empezaba por enseñar cómo poner la mano sobre cualquier dedo y como levantarla, usando algún otro dedo, uniendo estos movimientos uno con el otro. La primera parte de la tarea se reducía a no dejar caer y no aventar la mano sobre las teclas, sino precisamente ponerla, conduciendo el movimiento hasta el momento en que el dedo se topa con el “fondo” de la tecla. Al momento del contacto con la tecla no se tiene que escuchar ni el manotazo, ni el golpe del dedo contra la superficie de la tecla, ni el choque de la tecla contra el “fondo” del teclado. Después de tocar la superficie de la tecla, el dedo tiene que seguir “hundiéndola” hasta que se tope con el “fondo”. La tecla tiene que sentirse como algo elástico, que opone resistencia. [...] La segunda mitad del movimiento — el “retiro” de la mano — también necesita una aclaración. [...] Leonid Vladimirovič enseñaba a retirar la mano con el movimiento del brazo. [...] Empieza el brazo con un movimiento que combina en sí el desdoblamiento, la pronación y separación de brazo del tronco). Este [movimiento] lleva tras de sí el antebrazo y la muñeca. En este momento todo el brazo se apoya con un dedo sobre el fondo del teclado y al final del movimiento, con un impulso suficientemente enérgico, — en combinación con el impulso del dedo mismo enderezándose, — se impulsa del teclado y sube volando sobre este.»<sup>56</sup>

<sup>56</sup> SAVŠINSKIJ, S. *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., pp.119-120.

Después de estos ejercicios, se pasaba a unos más complejos. Se hacía lo mismo con varias notas en lugar de dos, pero bajo el mismo principio. Para ello, se tomaba por ejemplo el primero de los *Ejercicios* de Charles-Louis Hanon (veamos un ejemplo sobre un fragmento del ejercicio para la mano derecha).

Para facilitar la tarea, la secuencia se parte en dos frases: ascendente y descendente:



«En la primera nota del grupo, la mano se pone, con la última, se retira. [...] La mano en su totalidad — llevada y guiada por el brazo — se mueve en la dirección de la melodía: primero a la derecha y hacia arriba, luego a la izquierda y hacia abajo. El pulgar hundiéndose en la tecla, se desliza en la dirección de su borde exterior y hacia un lado, en la dirección del movimiento del brazo. Gracias a los movimientos descritos, el pulgar después del ataque se resbala hacia abajo de la tecla.\* [...] El brazo sigue moviéndose hacia arriba y a la derecha, apoyándose sobre cada uno de los siguientes dedos, incluyendo el quinto... »<sup>57</sup>

Luego, con la ayuda del quinto dedo, el brazo se impulsa del teclado, y regresando, repite lo mismo en sentido contrario, — del quinto al primer dedo.

Quisiéramos comentar que el último ejercicio, obviamente se podría también ejecutar de distinta manera a como lo enseñaba Nikolaev. Uno de estas sería usando el movimiento de la supinación (rotación en la dirección de las manecillas del reloj) del antebrazo derecho en la primera parte del ejercicio, y la pronación (rotación en sentido contrario) para la parte descendente. El brazo quedaría casi inmóvil. Y en este caso sería indispensable activar el trabajo de los dedos para evitar la falta de claridad. La otra opción sería desistir tanto del uso de brazo, como del antebrazo en cada una de las figuras, y de esta manera hacer trabajar nada más los dedos. En ambos casos el sonido sería más seco y cortado, a cambio de uno más *cantabile* con el

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp.120-121. \* Entre mayor sea el intervalo entre el pulgar y el dedo índice, es más notorio este deslizamiento del pulgar. — O. Ch.

uso activo del brazo, como lo es en las indicaciones de Nikolaev, cuando los dedos en vez de golpear las teclas, las están ligeramente jalando con sus puntas.<sup>58</sup>

Sin duda, el sonido resultante no es casual, ya que refleja uno de los objetivos de Nikolaev — lograr una sonoridad de naturaleza más vocal que percutida. Es muy interesante la clasificación por estilos que hace A. Ščapov de los pianistas. El estilo “compacto” y el estilo “plástico”. A. Ščapov escribe:

«En la esfera de la ejecución plástica, los movimientos por sí mismos son expresivos (sobre eso nos hablaban Liszt, Skrjabin y otros), [...]. Mientras que en la esfera de la ejecución compacta, — es expresivo, o mejor dicho, substancial, aquello de tono muscular.»<sup>59</sup>

Según Ščapov, para la ejecución “plástica” es característica la movilidad continua de la mano en todas las direcciones y el relieve en los movimientos de los codos y el cuerpo. Mientras que en la ejecución “compacta”, el pianista trata de evitar, donde sea posible, los «...amplios movimientos laterales del cuerpo y traslados distantes del codo, además de los movimientos laterales de la muñeca.»<sup>60</sup>

Estamos conscientes de que es difícil que en la realidad existan cada uno de estos tipos de pianistas en su aspecto puro. Pero se puede ver cuál de estos dos tipos es el dominante en cada caso particular. Si tomamos en cuenta todo lo que se ha dicho sobre la pedagogía de Nikolaev, podríamos clasificar su pianismo como de carácter “plástico”, aunque con la constante preocupación por evitar cualquier exageración en los movimientos.

En cualquier escuela pianística el paso de pulgar ocupa un lugar muy importante, por ser la clave en el cambio de posiciones. El hábil manejo del pulgar es indispensable para la agilidad técnica. V. Safonov decía que el pulgar... «...tiene que

---

<sup>58</sup> Sería aún más evidente esta diferencia, si imitáramos hacer este ejercicio sobre una superficie dura. Tocando a la manera de Nikolaev, escucharíamos que los dedos casi no hacen ruido, mientras que de la otra manera sí. — *O. Ch.*

<sup>59</sup> ŠČAPOV, A.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj techniki*, op. cit., p. 43.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 42.

considerarse como una palanca, sobre cual gira toda la técnica (escalas, arpeggios, etc.)»<sup>61</sup> (v. *supra*, cap. II, p. 133.)

También en la escuela de Nikolaev, el pulgar es objeto de una constante atención. Con un ejemplo sobre la escala en Do-mayor, que habitualmente Nikolaev utilizaba para mostrar sus principios pianísticos, vamos a observar como procede el paso del pulgar en su sistema.

Partida en dos secciones por el uso del pulgar, la escala se toca en dos movimientos: el primero del *do*<sup>1</sup> al *mi*, y el segundo — del *fa* al *do*<sup>2</sup>. Cada uno de estos movimientos es la combinación del hundimiento de los dedos con el movimiento unificado de la muñeca hacia arriba, y del codo un poco a la derecha. De esta manera, para el momento del paso del pulgar la muñeca se encuentra en posición alta.

«Gracias a la posición alta que toma [...] la muñeca, y cierto acercamiento adicional del pulgar hacia el ultimo dedo de apoyo, el [pulgar] se sitúa casi encima de la tecla necesaria, y con el descenso posterior de la mano más el movimiento activo del dedo mismo se sumerge en ella.\* [...] En los pasajes rápidos es imposible guardar la exactitud de los movimientos descritos, además de no ser necesario. Queda únicamente el movimiento precipitado del brazo en esas mismas direcciones. Por lo demás, el brazo mismo introduce los correctivos necesarios. Como resultado, los movimientos ondulatorios de la muñeca en los enlaces de posiciones — que son característicos para el legato — quedan casi completamente borrados.»<sup>62</sup>

Es necesario señalar, que muchas veces Nikolaev no veía sentido en unir físicamente todo lo que estaba escrito bajo la palabra *legato*, o bajo una ligadura, sobre todo en los casos cuando este ligamiento a “pié de la letra”, requería de... «...un esfuerzo innecesario y no justificado por el objetivo sonoro».<sup>63</sup>

<sup>61</sup> SAFONOV, V.: *Novaja formula*, op. cit., p. 4. Véase también: RAVIČER, J.: *V. I. Safonov*, op. cit., p. 168.

<sup>62</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p.122. \* A Nikolaev le gustaba utilizar la palabra *sumergirse* en la tecla, en lugar del sencillo *bajar* la tecla. Obviamente es porque él concebía el teclado como algo elástico, profundo y moldeable, y no como una superficie plana y dura. — O. Ch.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

En opinión de Nikolaev, en ocasiones resulta mejor hacer un cambio de posición y trasladar el brazo (sin tener que llevar el pulgar bajo de la palma de la mano), que recurrir a este uso estorboso del pulgar. A parte de perturbar la libertad de los movimientos de la mano, este estiramiento de los dedos (en caso de unir posiciones alejadas una de la otra) podría frenar el fraseo natural de la música, y de todas formas sería difícil obtener un verdadero *legato*.<sup>64</sup>

En este punto, Nikolaev coincide con el pianista Samuil Feinberg, quien escribe:

«El intento incondicional y formal de unir el sonido anterior con el momento de presión sobre la tecla siguiente, dificulta el cambio de posiciones no nada más en los arpeggios, sino también en las escalas, como en la mayoría de los demás pasajes que incluyen el traslado de la mano a otra posición. El cumplimiento de este requerimiento formal de *legato*, también incomoda al pianista en la ejecución de la melodía y el fraseo expresivo, cuando los dedos, por culpa de la tensión al momento de situar el pulgar debajo de la palma, toman una incómoda posición en el teclado. La escuela antigua del pianismo, estrictamente siguiendo no tanto al *legato* sonoro, cuanto al *legato* “de tecla”, llevó al monstruoso ejercicio de Hanon, donde el pulgar, tocando *legato*, se llevaba tras el quinto dedo.»<sup>65</sup>

En cambio, H. Neuhaus insistía en ligar con los dedos todo lo que se encontraba en la partitura bajo palabra *legato*, y sobre todo las posiciones.<sup>66</sup>

L. Nikolaev advierte que al realizar un cambio en la *impostación de las manos*, es necesario no hacerlo drásticamente. Él mismo había sufrido en carne propia todos los inconvenientes de un cambio similar, — cuando recién había entrado a estudiar con Safonov, — y sabía que este cambio podía provocar una profunda crisis en el estudiante. Esto sucede cuando los cambios de carácter técnico están impuestos por

<sup>64</sup> Cfr. IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» op. cit., p. 158.

<sup>65</sup> FEINBERG, S.: *Pianizm kak iskusstvo*. Moskva, Klassika-XXI, 2003 p. 174. Vemos que en *Novaja formula* (v. *supra*, n. 61), V. Safonov también recomienda los ejercicios en donde después del quinto dedo sigue el pulgar. Por ejemplo, el ejercicio E en la p. 5, E en la p. 8 y otros. Por el contexto, se entiende que Safonov quería que estos ejercicios se tocaran con el *legato* “de tecla”. L. Nikolaev también tiene ejercicios similares. Véase, por ejemplo sus digitaciones para practicar escalas. — O. Ch.

<sup>66</sup> Cfr. NAUMOV, L.: *Pod znakom Neuhaus'a*. Moskva, RIF «Antikva», 2002, pp. 43-44.

el maestro y no son el resultado de la asimilación paulatina del alumno mismo. Casi siempre un cambio en la técnica conlleva a cambios en los demás aspectos: psicológico, estético, etc. O mejor dicho, es el resultado de los cambios en estos aspectos. Aunque no excluimos casos de relación inversa, cuando el resultado sonoro de algún movimiento inconsciente de las manos, puede sugerir ciertas conclusiones.

Lo que le había sucedido a Nikolaev, es que su técnica no alcanzaba a seguir el paso de los cambios realizados en su consciencia. Al aumentar el grado de consciencia, también aumenta la exigencia a uno mismo. L. Nikolaev había tenido que esperar dos años, hasta que todos estos aspectos llegaran a un cierto balance, y finalmente poder presentarse a un examen. Su situación era tal, que había llegado a ese momento, cuando ya no podía seguir tocando como lo hacía antes, pero tampoco de la nueva manera.

S. Savšinskij escribe que muchos estudiantes que tienen que asimilar una nueva escuela por causa del cambio de maestro, pasan por este estado: «La cantidad excesiva de tareas inusuales desmoraliza y paraliza.»<sup>67</sup>

Nikolaev explica que para...

«...romper los viejos hábitos y sustituirlos por unos nuevos, hay que hacerlo paulatinamente y en las dosis que el alumno pueda fácilmente asimilar, sin perder la libertad ni naturalidad de ejecución. En un giro muy brusco, el alumno puede perder esta libertad: a veces por poco tiempo, otras veces por mucho, y puede suceder también que para siempre. Pero con una “dosificación” sabia, el alumno hace un gran trabajo casi sin percatarse de ello.»<sup>68</sup>

Para Nikolaev es muy importante que el proceso de la impostación, siempre se realice en constante relación con los demás aspectos del trabajo del pianista. Por eso es sumamente necesario que el trabajo sobre la impostación, se realice sobre

---

<sup>67</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Pianist i ego rabota*, op. cit., p. 212.

<sup>68</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., pp.135-136.

“música viva”, o “material artístico vivo” como lo llama Savšinskij. Pero señala que esta...

«...formulación, no refleja del todo el criterio real de Leonid Vladimirovič. Términos como “el material artístico”, tienen que ser substituidos por el término de “trabajo artístico”, o “idea artística”.»<sup>69</sup>

Hasta en el trabajo con la materia prima, que son las escalas, arpeggios, etc., la condición indispensable es transmitirles un carácter determinado, y no trabajar abstractamente. S. Savšinskij señala además que Nikolaev usaba los ejercicios, sólo como un material aclaratorio y no como un material de entrenamiento:

«Por lo regular el hacía uso de ellos solamente al inicio del trabajo con el alumno, cuando se trataba de la “impostación de las manos”, por ser ejemplos más sencillos, con los cuales era cómodo mostrar los nuevos principios y movimientos de las manos.»<sup>70</sup>

Savšinskij señala que por lo regular, el proceso de la impostación de las manos tomaba aproximadamente seis meses. Sin embargo, la impostación finalmente es sólo un aspecto en la formación del músico. En este sentido, es muy interesante cómo Nikolaev termina su artículo:

«En conclusión, voy a señalar que se puede tocar el piano con grandes defectos en la impostación. Más que eso, un pianista talentoso con una mala impostación de las manos, posiblemente va a tocar mejor, que uno sin talento — con una [impostación] muy buena.»<sup>71</sup>

Este comentario final nos indica, que a pesar de la gran atención sobre el aparato técnico de sus alumnos, Nikolaev estaba consciente de que el talento ocupa el lugar más importante en la escala de valores. En ocasiones se puede llegar a expresar las ideas musicales lo suficientemente bien, manejando la técnica intuitivamente, aunque con “errores” en la impostación. En este mismo sentido, H. Neuhaus afirmaba que «... antes que nada el piano se toca con la cabeza y el oído, y ya

<sup>69</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Pianist i ego rabota*. op. cit., p. 145.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp.144-145.

<sup>71</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., p.136.



después con las manos, sin embargo, con unas manos “malas” se puede tocar muy bien, y con unas “buenas” — muy mal.»<sup>72</sup>

Sabemos que Nikolaev era accesible y tenía un amplio criterio sobre muchos aspectos de la enseñanza musical, y se interesaba en otros métodos de enseñanza que también pudieran ser efectivos. Por ejemplo, cuando su alumno Aleksandr Rozanov estuvo en Moscú, trabajando sobre el sistema de gimnasia digital del método de Boleslav Javorskij, Nikolaev muy interesado le pidió mostrarle el método. Aunque algunos ejercicios le parecieron innecesarios, al escuchar las obras que Rozanov había estudiado en Moscú, notó la diferencia y le dijo: «No obstante, tú has hecho un gran progreso.»<sup>73</sup>

L. Nikolaev constantemente repetía a sus alumnos que deberían tomar todo lo necesario para su desarrollo de otros métodos o escuelas.

«No se contenten ustedes con lo que reciben de mí en clase. Interésense por todo lo significativo que hay en el mundo en nuestro campo: vayan a los conciertos, siéntense más cerca del intérprete, agudicen el oído, observen con atención qué y cómo lo está haciendo. Y sin pena aduéñense de todo lo valioso.»<sup>74</sup>

L. Nikolaev nunca les prohibía a sus alumnos estar en clases de otros pedagogos, al contrario les animaba a hacerlo. Sin duda, eso habla de la seguridad que él sentía en lo que hacía, y en su método.

### **Fórmulas técnicas (octavas, acordes, trinos, dobles terceras)**

Leonid Nikolaev analiza el problema de las octavas, no tanto desde el punto de vista de la mecánica ó la motricidad, como desde el punto de vista psicológico. El consideraba que la condición más importante para aprender a tocar bien las octavas,

---

<sup>72</sup> NEUHAUS, G.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry*, op. cit., p. 134.

<sup>73</sup> ROZANOV, A: «Listki iz bloknota» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev.*, op. cit., p. 135.

<sup>74</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev*, op. cit., p. 48.

reside en su concepción melódica. Consecuentemente, al oído también se le otorga un papel muy importante en el estudio de las octavas. De allí derivan los métodos que Nikolaev ofrece para practicarlas:

«Cada pasaje de octavas hay que pensarlo como una frase melódica. Es de utilidad aprender primero a tocar *legato* cada voz de la octava, sosteniendo cada nota el tiempo más largo posible y como arrastrando [el dedo] de una tecla a otra, usando el peso de todo el brazo. También es beneficioso sosteniendo el pulgar, tocar con el quinto (ó al revés) alguna melodía *crescendo* y *diminuendo*, *accelerando* y *ritardando*.»<sup>75</sup>

En nuestra opinión, este último método es muy efectivo, porque permite concentrar la atención en la voz que se mueve, mientras que el dedo que está sosteniendo la tecla, también está trabajando, aunque su tarea se vea simplificada. En este ejercicio se puede cuidar de una manera muy efectiva, el que no aparezca la tensión en ninguna parte de la mano, que frecuentemente es en la parte interior de la muñeca del lado del pulgar, ó del quinto dedo, y en general, es la causa numero uno de las octavas deficientes.

También en este mismo ejercicio, Nikolaev utiliza el método de la *filirovka* <sup>76</sup> del sonido, que recomienda para trabajar las líneas melódicas.

En la cuestión del *legato* en las octavas, Nikolaev tampoco cree imprescindible tocar un *legato* real, sustituyendo los dedos en alguna de las voces:

«Tocando octavas en *legato* es posible no arrastrar la mano de una octava a otra, sino incluso decididamente trasladarla. Por eso la sustitución de los dedos es posible, pero no obligatoria...»<sup>77</sup>

Nikolaev señala que en las octavas, tanto el pulgar como el quinto dedo, tienen que proporcionar el apoyo equivalente al brazo. Estos dedos deben de estar...

<sup>75</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» en: CHENTOVA, S., ed. *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p. 138. [Este artículo es el resultado de los apuntes redactados y editados por Sof'ja Chentova. En la edición de este escrito, no se indica la fecha ni en dónde se encuentra el manuscrito original, o si se ha perdido. — O. Ch.]

<sup>76</sup> Véase *infra*, capítulo XII, *Filirovka* del sonido.

<sup>77</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 138.

«...regularmente redondeados, [mientras que] los del medio, aquellos que no participan en la ejecución de octavas, tienen que hacer una mínima actividad, [...] estando cerca de las teclas.»<sup>78</sup>

Igualmente, como lo acabamos de ver en la *impostación* de las manos, Nikolaev considera incorrecto los movimientos aislados de la muñeca:

«El “manotazo” de la muñeca con la fijación de todo lo que resta del brazo lo considero incorrecto. Esto no significa que la muñeca tiene que estar inmóvil. Ella participa en el movimiento general.»<sup>79</sup>

Nikolaev recomienda estudiar octavas en progresión, empezando por dos, y poco a poco aumentando su número hasta completar todo el pasaje. Es posible hacerlo también a la inversa, empezando por las dos últimas octavas del pasaje.

En la ejecución de acordes, Nikolaev continúa con la línea de V. Safonov. Éste a su vez, viene de la práctica pianística y pedagógica de Anton Rubinstein. Lo primero que tenemos que señalar, es la preferencia de Nikolaev por los acordes llenos, esto es, sin resaltar ninguna de las voces. S. Savšinskij escribe: «Él exigía que sonara todo el contenido del acorde, que el acorde fuera con “relleno”.»<sup>80</sup> La palabra “relleno” pasa al vocabulario de Nikolaev directamente de Safonov. Y la exigencia de que sonaran claramente todas las notas del acorde, la adoptarán prácticamente todos los alumnos de Nikolaev. La encontraremos tanto en las clases de V. Sofronickij, como de S. Savšinskij, y de N. Perel'man.

En general, las condiciones para tocar los acordes quedan prácticamente igual, las mismas que Nikolaev consideraba necesarias para la ejecución pianística en general:

«Justamente antes de tocar el acorde, la mano no puede estar relajada, porque ella necesita precisar el lugar del ataque y su fuerza. [...] la muñeca y los dedos reciben toda la fuerza del impulso, sin eso no sería posible su transmisión a las teclas. [...] La mano, envolviendo

---

<sup>78</sup> *Ibidem*. [En la ejecución de las octavas por muchos pianistas, esta condición no siempre se cumple, por eso tampoco la consideramos indispensable. — O. Ch.]

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*, op. cit., p. 123.

al acorde después del primer momento del impulso, se relaja.»<sup>81</sup>

Así mismo, antes de prepararse para el ataque, la mano está relajada y los dedos suavemente recogidos, y,.. «...mientras más fuerte sea el impulso, más relajados estarán los músculos [...] La tensión aparece únicamente en el momento del impulso.»<sup>82</sup>

Igualmente como lo es en la ejecución de las octavas, los acordes se tocan con la participación de todo el brazo. Nikolaev menciona varias maneras de hacerlo:

«Los acordes, así como también las notas separadas, se puede producir tanto con el movimiento del brazo desde arriba (con ó sin preparación), como impulsándose desde abajo. En ambos casos el acorde se toma con todo el brazo, y en el movimiento participan todas las partes del brazo.»<sup>83</sup>

Para empezar, Nikolaev recomienda lo siguiente:

«Para el inicio del dominio de la técnica de acordes, se puede usar el movimiento de impulso de un acorde preparado desde el teclado. [...] primero los dedos se ponen sobre el teclado en una posición relativamente extendida, luego el brazo con la participación de los dedos se impulsa hacia arriba.\* [...] Una vez asimilado el impulso, es útil practicar la repetición de los acordes por medio de su lanzamiento. El método consiste del movimiento circular \*\* del brazo, mas el movimiento de la muñeca hacia arriba.»<sup>84</sup>

Empezando con los impulsos desde el teclado, Nikolaev poco a poco recomienda aumentar la distancia desde la cual se “ataca” el acorde.

Así describe Savšinskij este movimiento:

«La mano rápidamente se mueve, pero sin perder el control, hacia el teclado (con eso la

<sup>81</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., pp. 138-139.

<sup>82</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist...*, op. cit., p. 124.

<sup>83</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 138.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 139.

\* Aquí vemos que este impulso es similar al impulso de la última nota en el ejercicio de Charles-Louis Hanon, descrito anteriormente en este capítulo. — *O. Ch.*

\*\* En este caso sería más correcto hablar de movimiento elíptico que circular. Lo que quería subrayar Nikolaev, es la continuidad del movimiento. Savšinskij al describirlo evita esta palabra. — *O. Ch.* Véase la siguiente cita.

muñeca se dobla un poco hacia abajo). Cuando la distancia hasta el teclado se hace mínima, que se puede sentir el contacto con los dedos, entonces con un movimiento enérgico de impulso, el brazo es dirigido un poco hacia adelante (hacia la tapa del piano), y se propulsa del teclado apoyándose con los dedos sobre su fondo. La muñeca se sube para dar un momentáneo, pero necesario apoyo rígido a la mano. Las dos partes — descendiente y ascendiente — del movimiento se unen en un todo orgánico. La resistente movilidad de la muñeca provee la amortiguación al impulso.»<sup>85</sup>

A pesar de que Nikolaev admite maneras distintas de la ejecución de acordes, él prefiere que estos sean impulsados hacia afuera del teclado, aún para tocar los acordes largos. En este caso, el movimiento del brazo hacia arriba se frena antes de que los dedos se separen de las teclas.

Al igual que su maestro Safonov, Nikolaev prefiere los acordes sin una preparación previa de la mano, como de un molde. Su predilección por la plasticidad de los movimientos no le permite tocar con moldes fijos. «El acorde se prepara “no en la mano, sino en la cabeza”»<sup>86</sup> — decía Nikolaev.

En este aspecto, su manera y sus exigencias se diferencian del método de F. Busoni y sus alumnos. También en las clases de Anna Esipova, se prefería tocar los acordes con las manos previamente configuradas, de acuerdo a la forma del acorde.

En sus memorias sobre V. Safonov, L. Nikolaev señala algunos ejercicios que el maestro le había enseñado al inicio de sus estudios con él:

«El primer ejercicio consiste en saltar de un acorde al otro sin preparación, momentáneamente atrapándolo con un brinco instantáneo del acorde precedente. Con esto es necesario (como también en los ejercicios siguientes) evitar cualquier endurecimiento y tensión. En el segundo ejercicio hay que dar en el acorde desde el puño, levantado sobre el teclado. El acorde no tiene que estar preparado, y el puño tiene que abrirse poco a poco mientras se acerca al teclado. Para el tercer ejercicio es necesario asir el acorde desde el puño, y retirar el brazo hacia arriba recogiendo la mano de nuevo en un

---

<sup>85</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist..*, op. cit., pp. 125-126.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 124.

puño suave.»<sup>87</sup>

Se comprueba que Nikolaev hacía uso de estos ejercicios, al comparar la descripción hecha por Savšinskij con los ejercicios que describe Nikolaev en sus recuerdos sobre Safonov. El mismo Savšinskij explica que estos ejercicios consistían en... «...agarrar el acorde como si fuera un objeto que se encuentra sobre el teclado.»<sup>88</sup>

La descripción de este ejercicio coincide completamente con el de Safonov, descrito por Nikolaev en el tercer ejercicio. La otra serie de ejercicios que recomendaba Nikolaev, se practicaba de la siguiente manera:

«Se comienza con unas pruebas insonoras en la tapa del piano, luego se continua — igualmente sin sonido — en el teclado. Esta serie consiste en lo siguiente: los dedos (1-3-5) se ponen como si fuera en la tríada de do-mayor. El brazo se libera al máximo de la tensión en el hombro y la muñeca. Los dedos deben de estar suaves, apenas sosteniendo las teclas imaginarias. Cuando esto se logra, la mano con un deslizamiento veloz se traslada a la derecha y los dedos (1-2-5) momentáneamente toman el siguiente acorde (sucesivamente: la tríada, el acorde de sexta y el de cuarta y sexta, y a continuación — en el orden descendente). Solamente después de que el alumno haya aprendido a realizar estas acciones sin dificultades y suficientemente veloz (aproximadamente en el tiempo de metrónomo de 40 por dos cuartos) [...] se puede continuar con el ejercicio sonoro. Una vez asimilados los acordes sobre las teclas blancas, se pasa a los de tonalidades con teclas negras. Y por último, lo mismo se practica con los modelos de cuatro sonidos de los acordes de dominante con séptima, y del acorde disminuido con séptima y sus inversiones.»<sup>89</sup>

Todos estos ejercicios además de propiciar una rápida orientación de los dedos en el teclado, ayudan a lograr la agilidad y resolución en la ejecución de acordes. Al parecer, Nikolaev no quería reconocer el movimiento del antebrazo ó de la muñeca, separado del movimiento del brazo en la ejecución pianística. Esta afirmación nos parece discutible, sobre todo con respecto a la ejecución de los acordes rápidos.

<sup>87</sup> NIKOLAEV, L.: «Vasilij Il'ič Safonov kak pedagog» op. cit., p. 144.

<sup>88</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist.*, op. cit., p.123.

<sup>89</sup> *Ibid*, p.124.

«A cada acorde tiene que corresponder un movimiento independiente del brazo. Esta regla se mantiene tanto tocando *piano*, *legato*, como también en la alternación rápida de los acordes. El *legato* de los acordes consiste en alargar el acorde lo más que se puede, y luego con un movimiento rápido pasar al siguiente acorde.»<sup>90</sup>

Como conclusión, podemos decir que los acordes rellenos, y la preferencia por los acordes no preparados previamente en la mano en forma de molde, son dos de las características de la escuela de Nikolaev.

Los trinos, trémolos y escalas cromáticas, desde el punto de vista de la mecánica de su ejecución, Nikolaev los vincula al mismo principio técnico. Este consiste en la combinación de los movimientos de dedos con el movimiento rotatorio de todo el brazo. Es importante encontrar la óptima posición para el eje de este movimiento rotativo. Sin embargo, al igual que en la ejecución de las octavas, la percepción auditiva juega un papel muy importante. Para la ejecución de los trinos, Nikolaev recomienda que... «...al tocar un trino, procurar que surja la sensación de la línea melódica, y que las notas estén equilibradas una con otra.»<sup>91</sup>

L. Nikolaev también considera que es muy eficiente estudiar los trinos en tiempos moderados y por fragmentos de varias notas, precipitándose hacia la última nota y retirando con esta la mano, pero siempre con la dinámica *crescendo diminuendo* (< >), ó como Nikolaev dice, “con filirovka” (v. *infra*, cap. XII).

Sobre las terceras, Nikolaev afirma que en las terceras dobles ascendentes, normalmente es más cómodo tocarlas ligando la voz superior, mientras que las descendentes — al contrario, tocando *legato* la voz de abajo. Por eso también

---

<sup>90</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 139. [Habría que señalar, que la participación del brazo en línea vertical (a lo que se refiere Nikolaev con la frase “un movimiento independiente del brazo”) en una serie de acordes rápidos, tiene que ser mínima y estar subordinada al movimiento general horizontal, para que no se convierta en un obstáculo para la fluidez natural de la música. Más aún, llegando a cierta velocidad, el brazo ya no alcanza a tocar cada acorde con un movimiento vertical y únicamente dirige el movimiento horizontal, mientras que los acordes se tocan con el antebrazo o con la muñeca. Es una cuestión de velocidad. En un tiempo moderado o lento, es mucho más natural tocar los acordes como lo está pidiendo Nikolaev. — O. Ch.]

<sup>91</sup> *Ibidem*.

conviene practicarlas usando distinta articulación en las voces. Una voz *legato*, — la otra *staccato*, y viceversa. Lo mismo hacer usando una dinámica contrastante. Conviene también estudiarlas haciendo la división mental en tresillos ó cuatrillos, pero tocándolas sin acentos, como continuando con una línea melódica.<sup>92</sup>

Trabajar las notas dobles es muy importante para el desarrollo independiente de la sensibilidad de los dedos, fundamental para tocar obras polifónicas.

### Principios Elementales de Conducción de Voces en la Polifonía

S. Savšinskij menciona que en el trabajo sobre las fugas de Bach con alumnos nuevos, el principal objetivo de Nikolaev no era tanto el enseñarles propiamente el estilo musical de Bach, sino... «...desarrollar en ellos la capacidad del pensamiento polifónico, y hacerlos dominar la técnica de la interpretación polifónica.»<sup>93</sup>

En el trabajo con las obras polifónicas, Nikolaev admite hacer una división temporal entre los aspectos musicales y técnicos, ya que la polifonía es una de las cosas más difíciles en la interpretación pianística. En el estenograma de su lección del 21 de diciembre de 1937, Nikolaev nos dice:

«El trabajo técnico hay que realizarlo sobre la música viva, pero aquí existe — cuando es necesario — cierta prioridad del lado técnico sobre el artístico. Si por ejemplo, una persona por primera vez en su vida está estudiando una fuga de Bach, y [...] por primera vez se entera de que hay que tocar las voces con precisión [...] y esto le cuesta mucho trabajo, — entonces, estaría fuera de lugar hablar aquí de que [...] debería transmitir todas las alturas y profundidades de la música de Bach. Resulta inevitable conformarse con que él toque la fuga por lo menos técnicamente correcto. Aun así, no deja de exigirse los elementos del arte...»<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>93</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist..*, op. cit., p. 151.

<sup>94</sup> NIKOLAEV, L.: «Stenogramma lekcii ot 21 dekabrja 1937 goda, l.3.» op. cit., p. 43.



A diferencia de muchos pedagogos, Nikolaev no veía el sentido de estar aprendiendo voces completas por separado, precisamente porque... «...la dificultad consiste en la combinación de varias líneas, y es importante comprender y saber realizar la transición de una combinación a otra.»<sup>95</sup>

Sobre esto, S. Savšinskij agrega:

«Al tocar toda la obra de principio a fin “por voces”, es inevitable que fragmentos enteros de la línea melódica queden incomprendidos. En la parte de cada voz, hay momentos cuyo sentido se aclara solamente en combinación con las demás voces.»<sup>96</sup>

Es por eso que Nikolaev primero empezaba a trabajar con un fragmento de la voz superior, normalmente con su primera frase. Después se pasaba a la segunda voz. Y por último se intentaba su combinación. Nikolaev considera también conveniente el estudio de las piezas polifónicas aún en los fragmentos más pequeños o por compases, trabajando minuciosamente las combinaciones y uniones problemáticas de las voces, en cada mano por separado.

Para comenzar, Nikolaev recomienda trabajar las fugas sencillas sin destacar ninguna de las voces, revisando la exactitud de cada combinación de éstas. Después, subrayando las notas largas para asegurarse de la exactitud de su duración, luego se destaca cualquiera de las voces, sin tomar en cuenta su importancia, pero sin perder la claridad sonora en las demás voces. El hecho de subrayar las notas largas, es porque Nikolaev consideraba que... «...un papel importante en la polifonía, lo juega la habilidad de escuchar notas largas y saber equilibrar la sonoridad de las demás notas por éstas.»<sup>97</sup> También creía útil tocar las voces con distinta fuerza sonora, y mantener esta combinación del volumen de las voces durante toda la fuga. A pesar de ser muy exigente con la exactitud en la reproducción del texto, Nikolaev afirma:

---

<sup>95</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 140. [Tenemos que mencionar que de ninguna manera Nikolaev excluía la necesidad de conocer primero las voces por separado, lo que consideraba innecesario, era el trabajarlas con una digitación que finalmente no se iba a utilizar. — O. Ch.]

<sup>96</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist.*, op. cit., p. 151, n.

<sup>97</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 140.

«La exactitud de la reproducción del texto en la polifonía, no excluye algunas desviaciones insignificantes. Así, las interrupciones en el sonido a veces se imponen por la respiración que no está indicada en las notas. A veces es irremediable acortar la nota, si [...] esto se hace bajo consideraciones del fraseo o de la digitación.»<sup>98</sup>

La digitación en la polifonía es una cuestión muy interesante, en donde se puede revelar mucha creatividad e ingeniosidad en la resolución de las dificultades técnicas, y en la búsqueda de una digitación más conveniente en todos los sentidos. Pero este es un aspecto individual en su mayor parte, porque depende mucho de las características fisiológicas de las manos, y sobre todo de su elasticidad. En estos escritos, Nikolaev únicamente habla del método de sustitución de los dedos, al que considera “correcto y permitido”, aunque recomienda no abusar de éste.

Al final, Nikolaev ofrece los siguientes ejercicios para realizar el *legato* en las obras polifónicas. Por ejemplo: tocar las sextas con la digitación en la voz superior 2, 3, 4, 5 y de regreso. También las terceras dobles, tocando la voz superior con el quinto dedo, y cambiando la digitación en la voz inferior.

En la factura polifónica, Nikolaev también previene del error común entre los estudiantes, que consiste en escuchar únicamente la voz “solista”, recomendando que... «...en cada momento presente, se debe de escuchar todas las voces indicadas por el autor.»<sup>99</sup>

## Cultura del Movimiento

En varios escritos encontramos testimonios sobre la aversión de Nikolaev a todo tipo de movimientos inútiles al tocar el piano. En general, Nikolaev pugnaba por una mayor economía en los movimientos del intérprete. Por una cultura del movimiento. G. Buze, asistente de la clase de Nikolaev, recuerda como en una

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibidem.*

ocasión una de sus alumnas, al tocar cabeceando y haciendo movimientos innecesarios con su cuerpo y pies, Nikolaev dijo:

«El piano bajo los dedos de un pianista, en verdad puede asemejarse a un ser vivo y responder a cada llamamiento sincero por parte del intérprete. Pero el piano responde solamente a las emociones transmitidas por medio de las teclas, martinetes y apagadores. Y en lo que se refiere a las más expresivas acciones pantomímicas producidas fuera de los límites del piano, por su naturaleza inorgánica, de ninguna manera puede responder a estas. Entonces, dando vueltas frente al piano usted malgasta su energía. Y nunca olvide, el sentimiento no puede ser sincero en demasía, y la fuerza de la presión es aún mayor, mientras más la sostienes.»<sup>100</sup>

Aleksandr Rozanov, otro de sus discípulos, también escribe sobre la utilidad y la economía de los movimientos al tocar.

«Le disgustaba mucho a Leonid Vladimirovič, cuando los alumnos que aún no habían alcanzado a asimilar los principios básicos de su pianismo, trataban de conseguir un *cantábile* en su ejecución, utilizando algo parecido a cuasi-vibrato, es decir, al uso de “influjos” de toda índole sobre un sonido ya emitido.” La cuerda ya sonó, — decía Nikolaev, — y no importa cuánto se mueva sobre la tecla, el color del sonido ya no cambiará. Lo importante es cómo se presiona la tecla y cómo se producirá el sonido. Y todas estas manipulaciones adicionales, balanceos y meneos de la muñeca son completamente inútiles.”»<sup>101</sup>

Nikolaev en esta cita, también afirma sobre la posibilidad de cambiar el timbre del piano por medio de distintos tipos de ataque. Negando la posibilidad de un cambio posterior del sonido después del ataque sobre la cuerda, Nikolaev claramente confirma la posibilidad de influir sobre el color del sonido, produciéndolo con anticipación de distintas maneras.

Este problema fue ampliamente discutido en la primera década del siglo. Muchos teóricos europeos afirmaban que el sonido del piano sólo podía cambiar sobre la

---

<sup>100</sup> BUZE, G.: «Vera v učenika » en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 138.

<sup>101</sup> ROZANOV, A.: «Listki iz bloknota» op. cit., p.132.

gamma de su volumen. Sin embargo, la mayoría de los pianistas rusos abogaban por la posibilidad de un cambio tímbrico. Pero ninguna de las partes contaba en su momento con suficientes pruebas para rebatir a sus contrarios. A veces incluso, el problema llegaba al grado de conflicto, y en algunos encuentros internacionales sobre las cuestiones pianísticas, se había prohibido hablar sobre este tema. “Aquí está prohibido hablar sobre la mutación del timbre del piano”, — decía un cartel en la sesión del *Congreso internacional de músicos*, que tuvo lugar en Viena en 1913.<sup>102</sup>

La cuestión del timbre pianístico contiene dos momentos. El estético y el técnico. Ambos momentos requieren de un control estricto. Nikolaev nos dice que la calidad del sonido se determina por “la exactitud y la fineza del cálculo del movimiento en la emisión del sonido”, y no por aquellos movimientos que podrían servir más para el fraseo. Todos los movimientos innecesarios “evidencian la incapacidad” del pianista.<sup>103</sup>

Lo mismo opina el pianista Josef Hofmann, diciendo: «Todos estos movimientos [...] si son inconscientes, comprueban la falta de autocontrol del intérprete.»<sup>104</sup>

Pero Nikolaev no fue el primero, ni el único en exigirles a sus alumnos economía de movimientos. En el Conservatorio de St. Peterburg ya había maestros que ponían mucho hincapié en esta cuestión. Samuil Majkapar nos habla de su maestro, Beniamino Cesi (v. *supra*, cap. II, cita 49), quien también luchaba contra esto mismo. Sin embargo, creemos que en su caso esta exigencia se debía más al conservadurismo de la escuela de Thalberg, su maestro. Majkapar escribe:

«Los medios técnicos se reducían al sistema antiguo — completa tranquilidad en la palma, perfección en los movimientos de los dedos y absoluta calma de la postura en general, ausencia de movimientos sobrantes. No se permitían ni siquiera el ascenso o descenso de la muñeca durante la ejecución. Sobre todo Cesi perseguía aquellos balanceos de la

<sup>102</sup> Cfr. SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» en: *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii GIMNa*, vyp.1, Moskva, Gosizdat, Muzykal’nyj sektor, 1930, p. 50. Véase *supra*, cap. V, *La Teoría del Pianismo Soviético como Ciencia*, nn. 24-27.

<sup>103</sup> Cfr. NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 142.

<sup>104</sup> HOFMANN, J.: *Fortepiannaja igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoj igre*, op. cit., p. 156.

muñeca en los sonidos largos — medio que ampliamente se practicaba en la clase del profesor Fan-Arc, en aquel momento un destacado pedagogo en la línea de la escuela de Leszetycki.»<sup>105</sup>

Tanto L. Nikolaev como B. Cesi, tenían motivos comunes en cuanto a sus exigencias de evitar movimientos excesivos, a pesar de sus diferencias estéticas y técnicas. Pero es verdad que también algunos de los movimientos que para Nikolaev eran necesarios, para Cesi habrían resultado excesivos. L. Nikolaev abogaba por la economía del movimiento, sin embargo su método era calificado irónicamente en el conservatorio como el arte de la “gesticulación” o de la “aviación”. Esto se debía principalmente a dos razones.

En primer lugar, por la comodidad técnica. Nikolaev consideraba que era conveniente, a medida que las manos se separaran del registro medio del teclado, también separar los brazos del cuerpo, para que los dedos estuvieran alineados con las teclas y su apoyo fuera más estable. No se trata de una separación involuntaria de los brazos al seguir el movimiento de las manos en los registros extremos, sino de una separación consciente sobre todo al inicio del proceso de la *impostación* de las manos, la cual permite al quinto dedo formar casi una línea recta sobre el teclado junto con los demás dedos (menos el pulgar). Esta misma posición de los codos, Nikolaev la recomendaba también para tocar los acordes. Un movimiento similar de los brazos era una novedad al inicio del siglo xx en el Conservatorio de St. Peterburg, y esa novedad provocaba resistencia. Savšinskij recuerda como en el primer año de sus estudios, Nikolaev le hizo la observación de que sus codos estaban en una posición no muy buena — casi pegados al cuerpo.

«Yo ingenuamente traté de justificarme con que “así me estuvieron enseñando”. A mí también me enseñaban así, — contestó Leonid Vladimirovič, — pero esto fue no tocando el piano, sino... en equitación.»<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> MAJKAPAR, S.: «Moja muzycal’no-pedagogičeskaja ispoved’» en: TIGRANOV, G., ed. *Leningradsakaja Konservatorija v vospominanijach. Kniga II*. Leningrad «Muzyka» 1988, p. 37.

<sup>106</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev*. op. cit., p. 126.

Por otra parte, las críticas a Nikolaev también se debían a que pedía “respirar” con los brazos en los momentos del cambio de fraseo, en analogía con la respiración vocal o con el cambio del arco en los instrumentos de cuerda:

«Él exigía poner y levantar las manos no solamente en las transiciones a una nueva posición retirada, o en los silencios, sino también en los “signos de puntuación”, es decir en los límites de las frases y oraciones [...] A estos movimientos Leonid Vladimirovič también concedía gran importancia.»<sup>107</sup>

En este aspecto, Nikolaev continúa con lo que había aprendido de V. Safonov. En su libro sobre Safonov, Jakov Ravičer escribe:

«La naturalidad de los movimientos, en sus propias palabras, tenía que recordar la respiración de un buen cantante. [...] V. I. Safonov insistía en que tenía que respirar no solamente la muñeca, sino todo el brazo.»<sup>108</sup>

Este concepto de la respiración de las manos, años más tarde siguió suscitando controversias. Por ejemplo, a pesar de ser su alumno, el mismo Savsinskij escribe que: «Éstos [los movimientos de respiración] sin embargo, tienen también un lado negativo: en la melodía se introduce una gélida relajación.»<sup>109</sup> Savsinskij considera que estos movimientos desarticulan demasiado a la melodía, y le quitan en cierto sentido su ininterrupción e intensidad.

Pero a pesar de esta observación de Savšinskij, creemos que este movimiento introduce claridad en el desarrollo melódico y no la relajación, obviamente cuando éste corresponde al carácter de la música y no es excesivo. Los movimientos pueden servir tanto para separar, como para unir. Porque se puede respirar con los brazos y al mismo tiempo casi no separar las manos del teclado. Así, los movimientos unificadores del brazo ayudan al proceso formativo, y no necesariamente provocan una desintegración melódica.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>108</sup> RAVIČER, J.: *Vasilij Il'ič Safonov*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>109</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev*, op. cit., p. 122.

Mucho más importante es el papel de la entonación en este aspecto. Al igual que en el *legato*, la intención entonativa es más importante que el aspecto formal del *legato* de tecla — ya que una frase en *staccato* puede sonar más integral que un *legato* formal y no entonado. De igual manera en un movimiento de respiración del brazo ó de la mano, lo que importa es la intención con la cual éste se realice. Como ejemplo, quisiéramos añadir que muchas veces el cantante antes de llegar a la culminación del aria, hace una respiración más profunda, y nadie afirma que esta respiración desintegre a la melodía, al contrario, ésta es una necesidad que también juega un papel expresivo, y que sirve también para propósitos constructivos. A pesar de sus reservas sobre los movimientos de respiración, Savšinskij también afirma que los... «...movimientos de las manos del pianista [...] no son sólo acompañantes de las emociones, sino un componente de éstas, ellos no solamente expresan, sino también estimulan y forman a la emoción.»<sup>110</sup>

En la psicología conductista lo mismo se afirma. Por ejemplo, el psicólogo Sergej Rubinstein, escribe: «El movimiento expresivo [...] no únicamente expresa un sentimiento ya formado, sino, incluyéndose en éste, también lo constituye...»<sup>111</sup>

Pensamos que la excesiva atención de Nikolaev a los movimientos del brazo, era una respuesta pedagógica a la inmovilidad de los alumnos, que empobrecía el arsenal de sus recursos técnicos y sonoros. Mi experiencia pedagógica también así lo confirma. El musicólogo y pianista Boris Asaf'ev, también llama nuestra atención sobre el problema de la “respiración” en el piano, el cual considera importante. Para Asaf'ev... «...el “lenguaje de las manos” en el pianismo, descubre la especial “cultura de la respiración” .»<sup>112</sup> (v. *infra*, cap. XI, *El Ideal Artístico*, pp. 500-501).

Por “cultura de la respiración”, Asaf'ev se refiere a la cultura del canto basado en el diafragma y la respiración. En este sentido, la gestualidad de las manos tienen que corresponder a la respiración y al carácter de lo que se interpreta, de otra manera los

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 58. Sobre la entonación véase *infra*, capítulo XI.

<sup>111</sup> RUBINSTEIN, S.: *Osnovy obščej psihologii*. Moskva, 1946, p. 484.

<sup>112</sup> ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. Moskva, Muzgiz, 1947 p. 362.

gestos no podrán ser expresivos, y no tendrán el valor de un “lenguaje”. Boris Asaf’ev considera los movimientos de las manos una parte inseparable de la entonación interpretativa.

«Cada línea melódica está condicionada por la respiración de la voz humana o del instrumento, es decir, una especie de coeficiente que señala sobre la máxima longitud y extensión de la entonación ante las reservas de aire, dadas por la longitud del arco, o del suave movimiento de la mano, etc.»<sup>113</sup>

B. Asaf’ev afirma que sin la plena comprensión del significado de la respiración, tanto el trabajo del compositor, como la técnica de dirección y la instrumental no serían un proceso orgánico vivo. Ante todo es necesario poner atención sobre el papel de la respiración en la formación de la música. No únicamente la vocal y de tradición oral, sino también la instrumental y escrita. La respiración corta o larga influye sobre la construcción y división de la melodía, sobre su reducción o alargamiento, sobre la extensión de las elevaciones y descensos de los arcos melódicos, en una palabra, sobre la dinámica de la melodía.

Por último, L. Nikolaev señala sobre dos aspectos de la ejecución que clasifica como inconvenientes, tanto desde el punto de vista estético, como técnico. Esos son el mantener los hombros levantados, y levantar y separar el quinto dedo.

«Los hombros [...] sirven de sólido apoyo para los brazos. La costumbre de algunos pianistas de alzar hombros es mal vista e incorrecta. [...] El así llamado “meñique de institutriz” — el quinto dedo levantado [...] — es un hábito nocivo. Su perjuicio al menos consiste en el gasto innecesario de fuerzas. Como consecuencia de la costumbre, este gasto es poco notorio. Pero el mayor daño del “meñique de institutriz”, reside en que convierte los movimientos de las manos en rígidos, torpes, y añade a los pasajes un matiz de sequedad y lividez.»<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>114</sup> NIKOLAEV, L.: «O postanovke ruk v fortepiannoj igre» op. cit., pp. 133-35



## Los Estilos en la Literatura Pianística

L. Nikolaev consideraba que el conocimiento de las características principales de los estilos pianísticos, además de su asimilación en la práctica, era fundamental para todos los alumnos-instrumentistas. Sin estos conocimientos, no se podía dar por concluida su formación como intérpretes.

Como ya hemos señalado en nuestro sexto capítulo, L. Nikolaev participó activamente en las reformas educativas del conservatorio de Leningrad, que convirtieron a esta institución en una Universidad de la música. En su ponencia de la conferencia de educación artística del 18 de septiembre de 1927, titulada: *Sobre la enseñanza de la literatura y los estilos pianísticos en el conservatorio*,<sup>115</sup> Nikolaev menciona el trabajo sobre los estilos en las clases de especialidad.

La importancia que adquiere para Nikolaev la cuestión estilística en la interpretación, se refleja en su insistencia sobre la necesidad de organizar cursos teóricos sobre los estilos de la literatura pianística para estudiantes-intérpretes, en los cuales se tratarían los problemas de estilo en su aspecto más general, mientras que en las clases de especialidad — ya en la práctica de estudio de distintas obras — el maestro y el alumno se ocuparían de resolver estos problemas de una manera más especializada y detallada.

En la literatura musical para piano, L. Nikolaev distingue y clasifica, como los principales estilos: el estilo de J. S. Bach; el de los clavecinistas; el de Mozart; Beethoven; Chopin; Schumann; Liszt; el de los impresionistas; y el de los compositores rusos, y soviéticos. Sin posibilidad de detenernos detalladamente en cada uno de estos estilos, sí consideramos necesario detenernos en los puntos más importantes del pensamiento de L. Nikolaev.

---

<sup>115</sup> Véase *supra*, capítulo VI, n. 23.

Considerando que cada alumno tiene que asimilar los principales estilos pianísticos durante sus estudios en el conservatorio, al mismo tiempo, Nikolaev señala que es imposible enseñarles todos los estilos existentes:

«Es imposible abarcar todos los estilos en unos cuantos años. A parte, tomemos en consideración la siguiente circunstancia. En unos 10—20 años aparecerán nuevos estilos, nuevos compositores, brillantes y actuales, los que posiblemente ocuparán un lugar importante en la literatura y práctica musical...»<sup>116</sup>

Por eso una vez más, L. Nikolaev subraya sobre la importancia de enseñarle al alumno a ser independiente, y a conseguir los conocimientos por su propia cuenta.

«Las instituciones de enseñanza pueden — figuradamente hablando — poner a la persona sobre rieles. El músico debe moverse sobre estos rieles por sí mismo. El conservatorio es la fuente de las habilidades y los principios básicos necesarios para el trabajo independiente en el futuro.»<sup>117</sup>

Nikolaev insiste en tener precaución, y no acercarse al problema de los estilos bajo estereotipos:

«Existen los estereotipos: Bach — una excepcional profundidad y seriedad; Beethoven — el coloso, el grandioso y altivo; Mozart — parece de juguete, delicado y dulce; Chopin — compositor para neurasténicos, etc. Todas estas determinaciones están lejos de la verdad. Cada personalidad humana es una maravilla. En lo que se refiere a los grandes compositores, cada uno de ellos evidentemente es una maravilla, una personalidad tan multifacética, que no cabe en los marcos de una corta y trivial característica.»<sup>118</sup>

Hablando de Bach, Nikolaev nos dice:

«Son artificiales los intentos de caracterizar a Bach, utilizando los clichés ya hechos, los que reducen a la personalidad viva y extensa al tamaño de la definición, que cabe en una o dos líneas. [...] Bach es un compositor excepcionalmente diverso; él puede ser introvertido y alegre, serio y burlesco, lírico y dramático. En él hay un “sabor” de la época, su estilo [...].

<sup>116</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» Stenogramma lekci, s. d. y s. l. Publicado en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi...*, op. cit., p. 111.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

Llegar hasta la esencia de la creatividad de Bach se puede únicamente estudiándolo, como lo hacemos con el habla humana viva, y no tratándolo como a un objeto sagrado de museo, perfecto y no sujeto a dudas, hasta la valoración crítica. [...] No tengan vergüenza de querer las obras de Bach, o no quererlas, solamente eviten ser pasivamente indiferentes.»<sup>119</sup>

L. Nikolaev expresa esta idea en muchas ocasiones. Por ejemplo, habla de la necesidad del acercamiento crítico a la obra de cualquier compositor, diciéndonos que si en verdad queremos algo, no podemos evitar ser críticos de ello:

«...mi consejo es acercarse a las grandes autoridades [musicales] críticamente, [...] la “ceguera crítica” es el indicador de la insensibilidad, y del amor insuficientes por la creatividad del compositor dado: porque lo amado siempre se percibe intensamente, vivamente.»<sup>120</sup>

Por ejemplo, en el manuscrito sobre las Sonatas para piano de Beethoven, Nikolaev afirma:

«Aquél, a quien le da igual escuchar el genial e inspirado Largo de la Séptima sonata, o el no tan genial e inspirado final de la misma, no ama a la música de Beethoven, sino a su forma.»<sup>121</sup>

L. Nikolaev señala que no puede evitar ser crítico de *La Dama de picas* de Čajkovskij, su más querida ópera de este compositor:

«Sus ventajas y defectos me son muy próximos, y los determino con facilidad, precisamente porque mis sentidos están agudizados por el amor a esta obra.»<sup>122</sup>

L. Nikolaev rechaza la estilización como método de acercamiento hacia las obras de épocas pasadas. Por estilización, Nikolaev entendía tanto los intentos de tocar imitando a los instrumentos de la época, (lo que en la interpretación de las obras de los clavecinistas, de Bach y de Mozart privaba al pianista del uso de algunos recursos pianísticos expresivos) como también de la así llamada interpretación

---

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>121</sup> NIKOLAEV, L.: «O fortepiannyh sonatach Beethoven'a» Manuscript. GCMMK, f. 129, ed. chr. 129, II. 2-3. s. d. Citado en: BUZE, G.: «Vera v učenika» op. cit., p. 139.

<sup>122</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» op. cit., p. 113.

“objetiva”, o la interpretación de acuerdo al estilo de la época o del compositor, estrechamente entendido por el intérprete.

Mariana Gramenickaja, afirma que: «L. V. Nikolaev rechazaba al Mozart estilizado “de clavecín”, diciendo que Mozart así no podía haber creado el *Don Juan*.»<sup>123</sup>

Sin embargo, Nikolaev creía necesario encontrar la medida justa en el uso de los medios expresivos pianísticos modernos: «Por supuesto que es erróneo imponerle a la música de Mozart, los elementos de la expresividad de la música contemporánea.»<sup>124</sup>

Podemos suponer que la interpretación estilizada, también se condenaba como “formalista” en aquellos tiempos en Rusia, al igual que las obras nuevas escritas y guiadas por principios distintos al melódico, armónico, y tonal. Esta posición había dejado su huella prácticamente hasta la última década del siglo XX, que se vio reflejada en la interpretación de los pianistas rusos en las obras de estilo barroco y clásico, en su mayoría sin significativas consideraciones de la estilística de la época (salvo raras excepciones, como sería el caso del pianista y clavecinista A. Ljubimov).

Esta situación llegó en ocasiones a tal grado, que en algunos concursos internacionales los participantes soviéticos, como violinistas, violoncelistas, y también pianistas, eran descalificados por falta de estilo en la interpretación de las obras antiguas obligatorias.<sup>125</sup>

En la interpretación de las obras de Bach al piano, L. Nikolaev consideraba que no tenía sentido privarlas de las ventajas del piano frente al clavecín, como sería el pedal o la posibilidad de hacer cambios dinámicos paulatinamente. L. Nikolaev pensaba que la... «...ausencia de filirovka\* en el sonido, dentro de una frase en el

<sup>123</sup> GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat' tech let» op. cit., p. 128.

<sup>124</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» op. cit., p. 116.

<sup>125</sup> Hasta 1997 fue creada la facultad de música antigua y contemporánea en el conservatorio de Moscú. Cfr. LJUBIMOV, A.: «Vozvraščenie starinnyh instrumentov — kolossal'noe otkrytie XX veka» *Muzykal'noe obozrenie*, maj, 2006.

órgano o en el clavecín, era un defecto del instrumento, y no el estilo de la época y del autor...»<sup>126</sup> Sin embargo...

«...haciendo uso de todos los recursos del instrumento, por supuesto que no hay que imponerle a la música del compositor lo que no tiene. No se debe de introducir a la música de Bach el encanto del pedal prolongado [...] de Debussy.»<sup>127</sup>

No obstante, Nikolaev consideraba que el uso del pedal podía favorecer a la interpretación de las obras polifónicas antiguas:

«En las composiciones polifónicas, en donde está ausente el fondo [armónico] y la composición de las voces armónica, el intérprete tiene derecho a unir con el pedal algo, lo que no se puede unir con los dedos, espesar el sonido en el relieve de la melodía, haciéndolo más protuberante, más notorio.»<sup>128</sup>

L. Nikolaev también opina que dentro de la obra de un mismo compositor, puede haber creaciones estilísticamente distintas entre sí. Por ejemplo:

«...la creatividad de Bach es multifacética. La escritura de sus suites para clave, las obras vocales, los corales, y las obras para órgano difieren, y demandan distinto acercamiento. [...] No existen recetas precisas de su interpretación. ¿Cómo se deben de tocar, por ejemplo, las suites; y qué son las suites de Bach para clave? Es música de danza, sencilla, en ella encontramos el encanto del ritmo de danza y la expresividad de los motivos melódicos. Ella tiene su propia gracia. Traten de descubrirla.\* O tenemos otro mundo completamente distinto, el del *Clave bien temperado*, en donde Bach constantemente traspasa los límites del clavecín y de la época. [...]...su *Clave bien temperado* — es el “plagio” de los tiempos del porvenir. Esta obra es más amplia que el instrumento, para la cual fue escrita.»<sup>129</sup>

Siempre con mucho entusiasmo, Nikolaev revelaba en las creaciones de los grandes compositores esos momentos de anticipación a los futuros cambios del desarrollo musical. Frecuentemente estas revelaciones servían de impulso para que una clase

<sup>126</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» op. cit., p. 114.

\* Matizado. Véase *infra*, cap. XII, *Filirovka* del sonido.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Ibidem*. \* Obviamente, dentro de las suites de Bach también podemos encontrar piezas de mucha profundidad, como también entre sus *Sinfonías* y los *Pequeños preludios*. — O. Ch.

se convirtiera en un verdadero “festín intelectual”, expresión usada por su discípulo N. Perel’man, en su artículo: *Director de conciencias*.<sup>130</sup>

Sobre uno de estos “festines”, Lev Barenboim nos relata:

«Recuerdo una clase de Leonid Vladimirovič, [...] Se estudiaba una de las sonatas tardías beethovenianas. Nikolaev llamó la atención sobre este periodo tardío de Beethoven, en el que se puede encontrar anticipaciones de Schumann, Brahms, y hasta de Debussy.\* [...] Después de estas palabras, había comenzado en verdad el festín intelectual: Leonid Vladimirovič, quien mantenía en su fenomenal memoria casi toda literatura musical — antigua y contemporánea, instrumental y vocal, sinfónica y de ópera, — empezó a poner ejemplos, comenzando con las “adivinanzas” desde Bach y Händel, hasta los “plagios de tiempos posteriores”, dándole de paso acertadas y lacónicas características a todo lo que se encontraba en el camino: a las obras musicales de donde se tomaban las citas; a los compositores; a la construcción del discurso musical, y a ciertas figuras musicales. [...] Esto era un viaje por la inmensa literatura musical, a través de la cual Nikolaev revelaba un pensamiento sutil, la amplitud de sus conocimientos humanísticos, el don de la profunda penetración en la música, y su aptitud para hablar de ella con animación...»<sup>131</sup>

Hablando sobre los estilos de los clavecinistas, Nikolaev nos dice lo siguiente:

«No existe un estilo único de los clavecinistas. Los ingleses tienen un estilo, los italianos otro, los franceses un tercero. Los ingleses escribían obras fundamentalmente para el clavecín, pero menos típicas y brillantes, que los italianos y franceses.»<sup>132</sup>

L. Nikolaev consideraba que las piezas francesas habría que tocarlas sin salir de los marcos del clavecín de su tiempo, sin grandes emociones ni envergadura, pero con mucha delicadeza. Mientras que las obras de Domenico Scarlatti requieren de virtuosismo.

Sobre el problema de los adornos, Nikolaev afirmaba que si en los tiempos de Bach los adornos podían estar más o menos reglamentados, a partir de Mozart todas

<sup>130</sup> Cfr. PEREL'MAN, N.: «Vlastitel' dum» op. cit., p. 141.

<sup>131</sup> BARENBOIM, L.: «L.V. Nikolaev — osnovopoložnik ...» op. cit., pp. 59-60.

\* En la lección, Nikolaev también menciona a Schubert. Cfr. *Ibid.*, p. 116. — O. Ch.

<sup>132</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» op. cit., p. 115.

estas reglas son discutibles.<sup>133</sup> Por ejemplo, Nikolaev critica la manera frecuente de tocar las obras de Mozart y Beethoven “anémicamente”, cuando la... «...sequedad se presenta como una señal de estilo.»<sup>134</sup> En su opinión, el pianismo de Beethoven había sufrido la influencia del arte dramático del inicio del siglo XIX, y en aquella época se usaba frecuentemente la declamación. Nikolaev nos dice:

«En nuestros días las obras de Beethoven se interpretan con reserva. Posiblemente eso se deba a la reflexión que se hace sobre él a través del prisma del estilo del siglo XX, y se debe renunciar a la errónea convicción, de que el siglo XIX se distingue por su moderación. ¡No, de ninguna manera! En la época beethoveniana tocaban con el sentimiento, con énfasis, con declamación.»<sup>135</sup>

Entre otros compositores, Nikolaev considera que también Liszt y Chopin habían sufrido de la unilateral concepción de sus obras por los intérpretes:

«Como en Liszt, tras la pose exterior, la afectación, no alcanzan a ver propiamente el contenido, igualmente en Chopin, tras la forma delicada no descubren los sentimientos profundos, fuertes, vivos.»<sup>136</sup>

Pero a pesar de que estaba convencido del inevitable prisma de la actualidad, en la percepción de la música de épocas anteriores, Nikolaev señala sobre la necesidad de conservar también las características concretas de su época. Y subraya la importancia de no concebir una sola y única manera “correcta” de interpretar los estilos.

Lev Barenboim afirma que tal concepción, Nikolaev la caracterizaba como una idea “hipócrita y dañina”, y añade:

«El horizonte de Nikolaev era extenso, y por eso lanzaba sus observaciones irónicas a aquellos pedagogos presuntuosos, que no dudan de nada y están convencidos de sí mismos, y convencen a los demás de que han encontrado aquél único camino, sobre el cual

---

<sup>133</sup> *Ibidem.*

<sup>134</sup> *Ibidem.*

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 118.

habría que seguir interpretando las obras de uno u otro estilo. [...] Él por supuesto, también expresaba su punto de vista, pero jamás lo daba por una verdad absoluta.»<sup>137</sup>

L. Nikolaev deseaba que el conocimiento en las particularidades y generalidades de los estilos, proveyera al estudiante del conservatorio de una amplia base para la interpretación original de las obras en sus diversos estilos. Aunque era consciente de que el problema no podía ser resuelto en un corto periodo de tiempo:

«Sobre los estilos se puede hablar y discutir mucho. Dominar los estilos significa trabajar persistentemente y con iniciativa durante años.»<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> BARENBOIM, L.: «Nikolaev — osnovopoložnik leningradskoj pianističeskoj školy» op. cit., p. 55.

<sup>138</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» op. cit., p. 119.



## CAPÍTULO XI

### EL IDEAL ARTÍSTICO

#### El Modelo Artístico

**E**n su obra *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística. Anotaciones del Maestro*, Heinrich Neuhaus inicia con un capítulo dedicado al análisis del “ideal artístico” de la obra musical. El término “chudožestvennij obraz” [ideal (modelo, o imagen) artística] ha sido utilizado por la estética marxista soviética para distinguir al arte de la religión, la filosofía y la ciencia, como una de las formas de la conciencia humana. El concepto del ideal artístico se introduce en la teoría musical soviética, y en particular en la teoría del pianismo, para designar a la representación mental de la obra musical. El término fue plenamente aceptado ya desde los años treinta por diversos teóricos soviéticos del pianismo. Uno de los primeros en aplicarlo a la teoría del pianismo fue el pianista Grigorij Prokof’ev, en su obra de 1927 titulada: *La Ejecución al Piano* (v. *supra*, cap. V, citas 35-37). En 1930 M. Fejgin aplica el término en su obra *Dos caminos para la enseñanza del piano*, publicada en la *Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica* del GIMN (v. *supra*, cap. V, cita 30). En 1948 Aleksandr Vicinskij utiliza el término en su tesis doctoral *Análisis psicológico del proceso de trabajo del pianista sobre las obras musicales* (v. *supra*, cap. V, cita 75). Posteriormente a la publicación de la obra de Neuhaus, el término se ha seguido utilizando en la teoría del pianismo por otros pianistas y teóricos soviéticos, como L. Barenboim (1969) y S. Feinberg (obra póstuma, 1969).

Para la estética marxista, el arte es una de las formas de la conciencia humana, y al igual que otras formas de la conciencia, como la filosofía, la religión o la ciencia, se

distingue de estas por su forma y especificidad que la determina, esto es, “*El modelo o ideal artístico*” (chudožestvennij obraz).

El modelo artístico se distingue por contener lo universal dado a través de lo concreto, de lo sensible, como un fenómeno de la percepción auditiva o visual. El modelo artístico expresa lo universal a través de lo singular, de lo individual e irrepetible, y realiza por medio de lo típico la caracterización de las vivencias humanas. La universalización de los fenómenos vivenciales en la imagen artística está relacionada con una especial concentración de los rasgos típicos, que la lleva a crear una brillante caracterización del modelo. Los medios con que se lleva a cabo esta “concentración” de los rasgos típicos de las vivencias, son el intelecto, la intuición y la maestría del artista, en particular, su imaginación creativa y su fantasía que lo llevan a crear algo nuevo, a componer y formar algo no existente anteriormente.

La idea artística, expresada a través de lo individual e irrepetible, se funde en una unidad superior, en lo universal y lo individual, por medio de la concentración de los rasgos típicos de las vivencias. La percepción de esta unidad, es el fundamento esencial del goce estético dado en la apreciación del arte. En el análisis del “modelo artístico” de la obra de arte, se encuentran los rasgos de lo universal y lo individual en su unidad.

El arte es ante todo una expresión y reflejo de su entorno social, y como tal, expresa lo que representa un interés común para la sociedad. El más íntimo pensamiento, y el más profundo sufrimiento, sólo puede ser objeto de expresión del arte, por cuanto que representan un interés común, porque son experiencias que todos experimentamos y que todos podemos ver y escuchar al ser reflejadas en la obra de arte. El arte pues, al reflejar lo universal a través de lo individual, será entonces del interés y del entendimiento de un vasto público. El arte entonces es capaz de reflejar los más variados fenómenos de la realidad, gracias a que éstos representan algún interés al hombre y a la sociedad.

El arte, a diferencia de la ciencia, esencialmente interpreta y comprende los fenómenos de la realidad únicamente a través del mundo subjetivo del artista, quien los dirige al mundo interior y a la experiencia subjetiva de cada espectador. La selección de tales o cuales vivencias reflejadas en la obra de arte, son expresión de la valoración y relación del artista con estos fenómenos. Esta expresión es siempre emocionalmente realizada, y así, el modelo artístico consecuentemente representa no sólo la unidad de lo universal y lo particular, sino la unidad de lo objetivo y lo subjetivo, así como también la unidad de lo racional (lógico) y lo emocional.

La relación del artista hacia los fenómenos reflejados en la obra de arte, hacia su valoración, así como a la selección de los mismos, está condicionada por su concepción del mundo, que surge de una determinada situación histórico-social y está relacionada con sus aspiraciones sociales. Ciertamente, el significado de la obra de arte puede salir del marco del periodo histórico, de aquella esfera social y de las aspiraciones sociales que le dieron origen. Esto explica el porqué del enorme significado que tiene el arte de la antigüedad, del Renacimiento, o de la música de Bach para nuestra época.

La obra de arte no se dirige a ninguna persona en particular, sino al ser humano, a la persona, a la sociedad. Por su propia naturaleza, el arte se dirige directamente a un amplio sector social, y el verdadero artista siempre se dirige a la humanidad. El arte tiene la capacidad de influenciar y educar a la sociedad, de formar su gusto y sus puntos de vista. Gracias al carácter individual e irrepetible del modelo artístico, de su carga emocional y del placer estético que produce a través de imágenes y representaciones, de ideales y aspiraciones, el arte es capaz de conmover al ser humano con una especial intensidad y fuerza. Esta capacidad del arte es inseparable de la satisfacción de las necesidades estéticas del ser humano, las cuales se han formado como parte sustancial de su desarrollo histórico.

En el arte juega un papel primordial la “intuición”, es decir, el juicio y la valoración sin intermediación del raciocinio. En el proceso creativo de la obra de

arte, el autor se sitúa (consciente e inconscientemente) innumerables veces en el lugar del espectador, valorando el resultado de su trabajo no sólo con el intelecto y sus conocimientos profesionales, sino ante todo con su sensibilidad artística y su intuición, ya que en el arte los juicios intuitivos juegan un papel muy importante.

Al igual que las otras formas de la conciencia humana, el arte ha surgido de aquellas mismas necesidades que la formaron. El papel del arte en la historia de la humanidad es muy significativo. El desarrollo del arte es parte esencial del desarrollo histórico y social, y sólo puede ser entendido en relación a este proceso. Es por eso que en el estudio del arte y su historia es necesario comprender sus cualidades específicas, conocer los principios generales de su impacto artístico, así como la naturaleza específica en cada tipo de arte, sus medios, formas, estructuras, así como las condiciones sociales e históricas de su creación.<sup>1</sup>

## El Modelo Artístico de la Obra Musical

A pesar de ser ampliamente aceptado en la musicología soviética de los años cincuenta, Heinrich Neuhaus reconoce que el concepto de “modelo artístico” es aún poco claro para la teoría del pianismo.

« ¿Pero que es entonces el “modelo artístico de la obra musical” si no la misma música, la materia sonora viva, el discurso musical con su leyes y sus partes constitutivas, la armonía, la polifonía, etc., y con una estructura determinada y un contenido emocional y poético?»<sup>2</sup>

Sin embargo, el músico sin una verdadera formación musical y artística no estará en condiciones de pronunciar claramente un discurso musical. En lugar de un discurso resultará un parloteo superficial, sin un pensamiento claro y profundo.

---

<sup>1</sup> Cfr. MAZEL', L.: *Stroenie muzykal'nykh proizvedenij*. Moskva «Muzyka», 1979, pp. 9-12.

<sup>2</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Gos. muz. izd., 1958 /6e izd. M. Klassika-XXI, 1999, p. 21.

Tal interpretación, en la que está ausente o deformado el “modelo artístico”, no podrá ser objeto de atención del público.

Está claro que la educación del “modelo, o ideal artístico”, es necesaria en la formación del músico. No obstante, — afirma Neuhaus, — lo que se ha escrito sobre el “ideal artístico” ha servido como base para un cierto tipo de alumno promedio, siendo que en realidad el trabajo sobre la educación del “ideal artístico” es muy diverso; desde la ineptitud hasta la genialidad, y en cada caso el trabajo sobre el modelo artístico será distinto. Este trabajo del pedagogo sobre el ideal artístico será inversamente proporcional al talento musical, pero deberá trabajar a todos los niveles, desde el alumno más limitado, hasta el fenómeno musical.

«...el trabajo sobre el modelo artístico comienza desde los primeros pasos de estudio de la música y del instrumento musical.»<sup>3</sup>

Esto significa que el pequeño pianista además de asimilar los signos musicales, debe reproducir una melodía y no un ejercicio árido. Este primer contacto con el piano son también los primeros pasos de un largo camino de asimilación del instrumento, que Neuhaus sintetiza en una triada dialéctica: Tesis, la música; antítesis, el instrumento; síntesis, la interpretación.

«La música vive dentro de nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra conciencia, sentidos, imaginación, y su “residencia” se puede determinar exactamente: en nuestro oído; el instrumento existe fuera de nosotros, este es una parte del mundo objetivo externo que es necesario conocer, que es necesario dominar para subordinarlo a nuestro mundo interno, a nuestra voluntad creativa.»<sup>4</sup>

Por eso, el trabajo sobre el modelo artístico deberá comenzar simultáneamente con el inicio de la enseñanza del piano y la asimilación de la gramática musical. Este trabajo inicial consiste en reproducir la más sencilla melodía expresivamente, es decir, que su carácter corresponda con el contenido de la música, a su entonación.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 24.

Para esto, Neuhaus recomienda iniciar con melodías populares, en las que su principio emocional-poético es mucho más brillante.

El pequeño pianista debe lograr plena y claramente lo antes posible sus intenciones artístico-musicales. Desde el inicio el niño tiene que tocar una melodía triste, tristemente, una melodía festiva, festivamente, una alegre, alegremente, etc., es decir, que se involucre anímicamente en el cumplimiento de las tareas formales.

Este tocar triste, alegre o festivamente son la base emocional sobre la cual se desarrolla la fantasía, ya que las emociones del arte son emociones inteligentes que se resuelven en imágenes de la fantasía, y que es precisamente el ideal artístico. Este trabajo del niño sobre las obras artístico-musicales, es decir, sobre el modelo artístico concretizado en la sonoridad del piano, será la semilla del trabajo concentrado, dirigido, exacto y diverso (en relación a los medios pianísticos) que caracterizan al trabajo del pianista maduro. Sabemos que para el desarrollo y la diversidad de los medios pianísticos, de su exactitud y finura, se logra sólo por medio del estudio de la literatura pianística, es decir, la música.

Al concentrarse desde el inicio en el modelo artístico, es decir, no tocando estudios-instructivos sino piezas reales con un contenido artístico, el estado emocional del joven pianista será completamente distinto, más elevado que cuando toca ejercicios “provechosos” y áridos estudios. Con pequeñas piezas musicales será mucho más fácil para el maestro inducir al niño a tocar de acuerdo con su contenido artístico. Con qué sonido, en qué tempo, con qué matices y cambios de tempo, y consecuentemente, con qué medios para la pieza en cuestión.

«Yo exhorto, a que en la medida de lo posible, se vaya hacia el objetivo directamente, sin desviarse del camino ni permanecer demasiado en sus etapas, y este objetivo es la interpretación artística de la literatura musical artística, sonido que resucita a la vida de la notación musical muda.»<sup>5</sup>

H. Neuhaus cita el ejemplo de su maestro Leopold Godowski, quien nunca decía

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 26.

una palabra sobre la técnica en clase como era entendida por muchos jóvenes pianistas en aquella época. Todas sus indicaciones en clase eran exclusivamente dirigidas hacia la música, hacia la corrección de omisiones musicales en la interpretación, y su máximo logro lógico en base al exacto seguimiento del texto. Godowski era ante todo, un maestro de música.

Como ya hemos señalado anteriormente, el trabajo sobre el modelo artístico será mayor y más difícil para el maestro y el alumno, mientras más bajo sea el nivel musical-artístico de este último, es decir, de su intelecto, fantasía, oído, temperamento, etc., así como de sus capacidades exclusivamente técnicas. Esto significa que será más difícil lograr una interpretación artísticamente satisfactoria, que cause interés, que emocione y cautive al público. Partiendo de este principio, H. Neuhaus está convencido de que no se debe adaptar la obra al alumno, sino al contrario, el alumno debe aspirar hacia el ideal artístico de la obra musical. Este difícil objetivo artístico (en relación con sus posibilidades) determina la dirección y la intensidad del trabajo como única garantía del desarrollo.

Para lograr este objetivo artístico, que es el ideal artístico, es fundamental la participación de la voluntad artística del alumno, sin ésta, no es posible realizar el ideal artístico. La voluntad artística es la condición central sobre el cual debe actuar el maestro, y es claro que si el alumno posee una fuerte voluntad artística, el papel del maestro se reduce al de un consejero o colega, e incluso se recomienda la completa neutralidad y la no intervención del maestro.

«Las conclusiones de todas mis ideas son evidentes: lograr el éxito en el trabajo sobre el “modelo artístico” sólo es posible desarrollando sin cesar al alumno musicalmente, intelectualmente, artísticamente, y por supuesto, pianísticamente, o de otra manera no habrá una realización»<sup>6</sup>

Esto significa que hay que desarrollar las capacidades auditivas del alumno. Darle a conocer ampliamente la literatura pianística. Obligar al alumno a estudiar las

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 34.

obras de memoria sólo con la partitura y sin tocar el piano, esto con el objeto de desarrollar su imaginación y su oído interno. Enseñar al alumno a reconocer las formas musicales. De manera verbal describir el material temático y las estructuras armónicas y polifónicas, etc.

El trabajo concreto sobre el “modelo artístico” es tan extenso y amplio como las capacidades del propio maestro y el alumno. Para el inicio de este trabajo, H. Neuhaus propone que el alumno estudie la obra sin recurrir al piano, es decir, estudiar la partitura de memoria al igual que un director de orquesta estudia la suya. Esta forma de estudio ya había sido propuesta por Josef Hofmann en su teoría de la “técnica mental”, descrita en su obra de 1908 titulada: *Piano Playing* (v. *supra*, cap. IV, cita 51). En esta obra, J. Hofmann afirma:

«La técnica mental presupone la capacidad de obligarse a sí mismo a imaginar claramente los pasajes, sin acudir para nada a la ayuda de los dedos. Así mismo como toda acción del dedo se determina primeramente en la mente, así el pasaje debe estar completamente preparado en la mente, antes de que sea ejecutado al piano. En otras palabras, el alumno debe tratar de elaborar en sí la capacidad de imaginar mentalmente, ante todo, el dibujo sonoro y no las notas.»<sup>7</sup>

H. Neuhaus sugiere estudiar la partitura primeramente en su totalidad, para así obtener una idea general del modelo artístico de la obra. Posteriormente, hay que estudiar en detalle cada una de sus partes, la estructura armónica y polifónica, la línea melódica, el acompañamiento, los temas, la reprise, la coda, etc., es decir, la estructura formal de la obra. Después de cumplir con este trabajo básico, el alumno estará en condiciones de iniciar con el trabajo específico que puede dar a la interpretación su verdadero valor artístico. Este valor artístico consiste en que la interpretación conmueva, emocione, sea interesante e innovadora.

El valor artístico de la obra musical se basa en la idea de que toda verdadera obra de arte suscita una serie de sentimientos, y su verdadero efecto sobre el que la

---

<sup>7</sup> HOFMANN, J.: *Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoj igre*. op. cit., p. 56.



percibe es la catarsis. Para Aristóteles, la catarsis constituyó la base de su interpretación de la tragedia. Para Lessing, una conversión de las pasiones en inclinaciones virtuosas. De hecho, la reacción estética ante la obra de arte se reduce a esta catarsis, es decir, a una compleja transmutación de sentimientos provocados por la obra misma, una descarga de energía nerviosa que constituye la esencia de todo sentimiento. Este es el fin último de toda obra de arte.

¿Pero qué hay que hacer, para que la interpretación conmueva, emocione y sea interesante? — se pregunta Neuhaus. En algunos pianistas esto resulta de inmediato, en otros se logra en la medida de sus propias posibilidades. Algunos pedagogos opinan que se trata sólo del talento; unos pueden, otros no. Unos dicen que con paciencia y trabajo, otros — con sufrimientos y abnegación. H. Neuhaus opina que sí es real la tarea de desarrollar el talento del alumno. No sólo de enseñarle a “tocar bien”, sino hacer del alumno una persona más inteligente, más fina, sincera, justa, estoica, etc. Tocar artísticamente, es decir, contagiosamente, novedosamente, inusualmente, que se distinga de estándar medio. Esto es posible hasta cierto punto, y a veces se logran resultados admirables. ¿Con qué medios? Actuando no sólo intelectualmente, sino también emocionalmente, — responde Neuhaus.

«El talento es la pasión más el intelecto. El principal error de la mayoría de los “metodistas del arte” consiste en que ellos comprenden el aspecto de la “acción” artística sólo intelectualmente, o más bien racionalmente, y tratan de influir sobre ésta únicamente con sus consejos y juicios racionales, olvidando completamente sobre el otro aspecto. Esta incómoda “x” simplemente no la toman en cuenta, sin saber qué hacer con ella.»<sup>8</sup>

Para el logro de la belleza artística en la interpretación, H. Neuhaus exige a sus alumnos la sencillez y la naturalidad, y el proceso para lograr esto consiste en un trabajo forzado sobre la música y su realización en la ejecución pianística, esto es,

---

<sup>8</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*. op. cit., p. 38.

sobre el “ideal artístico” y la técnica pianística. H. Neuhaus afirma que es inútil hablar sobre el “ideal”, el “contenido”, la “atmósfera”, la “idea” o la “poesía”, si no se obtiene concretamente la realización de estas afirmaciones, induciendo en el sonido, la frase, los matices, y el perfeccionamiento de la técnica. Así mismo es inútil el esfuerzo de aquel maestro que sólo ve con claridad el aspecto técnico, y sobre la música, sobre su significado y sus leyes tiene tan sólo una vaga idea. Es necesario trabajar simultáneamente sobre el “ideal artístico” y la técnica.

## **El Inconsciente**

H. Neuhaus afirma que el poder de la música sobre la mente humana se basa en la misma naturaleza del hombre. Todo lo que hacemos y pensamos sin exclusión, posee una especie de espectro de colores subconsciente, una gama emocional de tonos. Este estado inconsciente del espíritu se encuentra en toda nuestra actividad mental, ya sea la de un filósofo a un músico. Todo lo que un músico aprende se refleja en su obra o en su interpretación, ya que todo conocimiento es a su vez una vivencia, y en consecuencia, toda vivencia se convierte en parte de la música. La ausencia de tales vivencias conlleva a la música formal y sin espíritu, y a una interpretación aburrida. Todo lo “indescriptible”, lo indecible, lo inimaginable vive constantemente en el espíritu del ser humano. Todo lo “inconsciente” es el reino de la música. Esta es su fuente.

El problema del inconsciente en el arte ha sido objeto de análisis de la psicología ya desde la primera mitad del siglo XX. En la Unión Soviética la psicología del arte tuvo un especial desarrollo en las investigaciones de Lev S. Vygotskij durante los primeros años de la revolución, y posteriormente en la obra de Boris M. Teplov, con sus investigaciones sobre la psicología de las capacidades musicales.

En su *Psicología del Arte*,<sup>9</sup> publicada póstumamente, Lev S. Vygotskij señala que las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente. Sin embargo, el inconsciente por su propia naturaleza está oculto, es algo que ignoramos, y consecuentemente, es algo que nosotros no podemos reconocer.

Desde el momento en que conocemos el inconsciente, éste deja de ser tal, es decir, es consciente, y nos encontramos nuevamente ante hechos de orden habitual. No obstante la psicología, como otros campos de la ciencia, estudia no sólo lo inmediatamente dado y conocido en los fenómenos, sino asimismo, lo que puede ser estudiado indirectamente en estos fenómenos. Por sus huellas o mediante su análisis y reconstrucción. Así, el inconsciente se convierte en objeto de estudio no por sí mismo, sino indirectamente, mediante el análisis de las huellas que deja en nuestra psique.

«No existe un muro infranqueable entre la conciencia y el inconsciente. Los procesos que empiezan en el inconsciente emergen a menudo a la conciencia, y a la inversa, desplazamos a la esfera del inconsciente numerosos fenómenos conscientes. Existe una relación dinámica viva, permanente, que no se interrumpe ni por un instante, entre ambas esferas de nuestra vida anímica. El inconsciente influye en nuestros actos, se manifiesta en nuestra conducta, y por estas huellas y manifestaciones aprendemos a discernir el inconsciente y las leyes que lo rigen.»<sup>10</sup>

De acuerdo con estos señalamientos de Lev Vygotskij, las afirmaciones de H. Neuhaus sobre el inconsciente como el reino y la fuente de la música coinciden perfectamente, ya que para la psicología uno de los caminos hacia el conocimiento de los procesos del inconsciente es la obra de arte. En ésta se revelan con mayor nitidez estos procesos, y se convierte en el punto de partida de su análisis.

El sistema del psicoanálisis ha elegido como objeto de su estudio la vida del inconsciente y sus manifestaciones, analizando dos hechos fundamentales: los

---

<sup>9</sup> VYGOTSKIJ, L.: *Psichologija iskusstva*. Moskva, 1956 (trad. cast. Victoriano Imbert. *Psicología del arte*. México, Fontamara, 2005).

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 100.

sueños y la neurosis. Estos dos hechos el psicoanálisis los entendía e interpretaba como un determinado compromiso entre el inconsciente y el consciente. De esta premisa partieron varios psicoanalistas, al afirmar que el arte ocupa un lugar intermedio entre el sueño y la neurosis.

«De este modo, el artista se halla psicológicamente entre el soñador y el neurótico; el proceso psicológico es esencialmente el mismo en ambos, y sólo difiere en grado...»<sup>11</sup>

Así, los psicoanalistas afirman que los problemas estéticos fundamentales quedarán sin resolver, mientras su análisis se limite sólo a los procesos conscientes. El placer y las sensaciones que experimenta el ser humano ante la creación artística, son de un carácter completamente distinto a los que experimentamos en la vida real. Esta modificación estética del efecto del sentimiento representa un problema, cuya solución puede darse en el análisis de la vida anímica inconsciente.

Para S. Freud, más que los sueños y la neurosis, los juegos infantiles y las fantasías diurnas son dos formas de manifestación del inconsciente que se acercan más al arte.

«La antítesis del juego no es la gravedad, sino la realidad. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego [...] el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo realmente de la realidad...»<sup>12</sup>

Cuando el niño deja de jugar, no puede renunciar al placer que le proporciona el juego. Las personas adultas no pueden hallar en la realidad la fuente de esta satisfacción, y el lugar del juego lo ocupan sueños y fantasías diurnas, imaginando la realización de sus inclinaciones favoritas. En lugar de jugar fantasean, hacen castillos en el aire, aquello que denominamos sueños diurnos (soñar despierto).

---

<sup>11</sup> RANK, O.: *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie*. Leipzig, 1918, p. 53. Citado en: VYGOTSKIJ, L.: *Psichologija iskusstva*. op. cit., p. 101.

<sup>12</sup> FREUD, S.: *El poeta y la fantasía*. — Obras completas, II, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968, p. 1057.

Estos sueños diurnos poseen dos momentos esenciales que los distinguen de los juegos y que los aproximan al arte. En primer lugar, estas fantasías producen una modificación del afecto en el arte. Las vivencias dolorosas que la fantasía las describe con placer, como la muerte, la pobreza, las enfermedades, la deshonra, la muerte, etc., las vemos y vivimos en la tragedia, pero al instante comprendemos que aquello no sucede en la realidad, que sólo lo parece. Y en este paso de una consciencia a otra reside la fuente principal del placer.

Otro aspecto es el origen de estas fantasías. Los psicoanalistas señalan que toda fantasía presupone la realización de un deseo, una rectificación de la realidad insatisfactoria. Por eso Freud supone que en la base de la creación poética, así como de los sueños y las fantasías, se hallan los deseos insatisfechos, aquellos...

«...que nos avergüenzan y que hemos de ocultarnos a nosotros mismos, habiendo sido por ello reprimidos y desplazados al inconsciente.»<sup>13</sup>

En este sentido, — señala Vygotskij, — el mecanismo del arte es totalmente similar al mecanismo de acción de la fantasía. S. Freud así mismo señala que la fantasía...

«...despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo que se crea satisfacción en la obra poética [...] la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y sustitutivo de los juegos infantiles.»<sup>14</sup>

Desde el punto de vista de la teoría de los afectos en el psicoanálisis, éstos pueden permanecer inconscientes, y en algunos casos deben permanecer inconscientes, conservándose la acción de estos afectos que invariablemente entran en la consciencia. Para el psicoanálisis, la obra de arte es una forma de satisfacer los deseos insatisfechos del artista que en la vida real no llegaron a realizarse. La obra de arte, junto a afectos conscientes, es capaz de suscitar afectos inconscientes de mayor intensidad, y frecuentemente contradictorios. La obra de arte ofrece esta

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1058-1059.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1061.

capacidad de escape y satisfacción fantástica de los deseos inconscientes tanto al artista que la crea, como al público que la percibe. Sobre esta base, el psicoanálisis ha desarrollado una teoría de la creación poética, comparando al artista con el neurótico. El arte se revela como una terapéutica para el artista y el espectador; un medio de resolver el conflicto con el inconsciente sin caer en la neurosis.

«A mi juicio todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma.»<sup>15</sup>

Sin embargo, desde el punto de vista del psicoanálisis, el arte resulta totalmente incomprensible en su desarrollo histórico. La modificación de sus funciones sociales queda fuera de este análisis, muy diferente del sueño y la neurosis, o los síntomas de la enfermedad. Otro de los defectos de esta teoría, es su deseo de reducir toda manifestación de la psique humana al impulso sexual. Este pansexualismo es totalmente infundado en el arte. Si antes la psicología exageraba el papel de la conciencia, los psicoanalistas se fueron al otro extremo, reduciendo el papel de la conciencia, y admitiendo únicamente su capacidad para servir como instrumento ciego del inconsciente. El arte como inconsciente no es más que un problema; el arte como superación del inconsciente, he aquí su más probable respuesta.

## **La Entonación**

Como ya habíamos mencionado anteriormente, el arte es una de las formas de la conciencia humana que se distingue de la filosofía, la religión o la ciencia, por su forma y lo específico que la determina, esto es, por el “modelo o ideal artístico” (*chudožestvennij obraz*). Así mismo, dentro del sistema de las artes, lo que

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

determina y distingue a la música de las demás artes es la “entonación”.

Al igual que en los sistemas de clasificación de las artes de la Ilustración o el Romanticismo, que se caracterizaron por sus analogías entre las distintas artes, en la estética marxista se determina a la “entonación” como lo específico de la música, como aquello que la distingue de las demás artes. Sin embargo, el concepto de la “entonación” no se originó dentro del marxismo.

La idea de la “entonación musical” como el origen y lo específico de la música, surge en el siglo XVIII de manera implícita en el ensayo de Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1753).

En el siglo XIX el concepto de la “entonación musical” es retomado y desarrollado por la cultura musical rusa bajo la influencia de las ideas del realismo en el arte. La relación del arte con la vida; su papel social de transformación; la naturaleza de la verdad artística; la unidad de la forma y contenido; y el condicionamiento de la totalidad de la obra a su idea artística principal, fueron los problemas estéticos que predominaron en el pensamiento estético musical ruso, y en particular en la esfera de la estética de la interpretación. De aquí surgieron, en líneas generales, varias cuestiones: como la revelación de la idea artística del compositor en la interpretación; la veracidad en la interpretación; la esencia de la interpretación como intermediario creativo entre el compositor y el público, etc.

En el proceso de discusión de estas cuestiones, básicamente entre los publicistas A. Serov, N. Černyševskij y V. Stasov, se fue desarrollando el concepto de la entonación como la sustancia en la que se realiza todo el complejo de estas correlaciones, y se descubre su condicionamiento mutuo. En este sentido, la música es vista como una de las formas de la conciencia social (el ideal artístico), y la interpretación como una forma de relación entre las personas.<sup>16</sup> Sin embargo, no

---

<sup>16</sup> Cfr. SEROV, A.: «Muzyka i virtuozy» 1851, y «Pis'ma o muzyke» 1852, en: *Kritičeskie stat'i*. 2 t. SPb., 1892-3; STASOV, V.: *Liszt, Schumann i Berlioz v Rossii*. SPb., 1894, (v. *supra*, cap. I, nn. 89-93); ČERNYŠEVSKIJ, N.: *Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti*. Dissertacija, 1855 (Cfr. MALINKOVSKAJA, A.: *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Problemy chudožestvennogo intonirovanija*

es hasta la primera mitad del siglo XX que el concepto de la “entonación musical” es fundamentado científicamente, en la obra de Boris Asaf’ev.<sup>17</sup>

Durante el siglo XIX, el concepto de la “entonación musical” se mantuvo por mucho tiempo al margen de la teoría del pianismo europeo, debido a que el piano se concebía básicamente como un instrumento temperado de afinación fija, y sin posibilidad de incidir en la expresividad del instrumento, a diferencia de las cuerdas frotadas o la voz humana. A pesar de ello, en la teoría del pianismo surge el problema de la expresividad en la interpretación pianística, ocupando un lugar importante en los métodos teórico-prácticos de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>18</sup>

Tradicionalmente, la expresividad en la interpretación pianística se relacionaba al ámbito de lo subjetivo, considerándose como algo incognoscible. Pero en este nuevo planteamiento del problema de la expresividad en la interpretación, se buscaron las fuentes de la expresividad en el lenguaje, la poesía, y el canto, así como en el ámbito de la fisiología y la psicología, ampliando de esta manera su relación con otros fenómenos y procesos de la realidad.

Una de las principales obras dedicadas al estudio de la expresividad en la interpretación musical de este periodo, fue el *Traité de l’expression musicale*,<sup>19</sup> del teórico suizo Mathis Lussy. La obra se basa en la larga experiencia de la interpretación vocal y pianística, utilizando conocimientos del ámbito de la gramática del discurso, las reglas del verso, el canto, así como de las leyes de la física. Ante todo, el tratado es un primer intento por establecer una teoría de la

---

na fortepiano i analiz ich razrabotki v metodiko-teoretičeskoj literature XVI-XX vekov. Očerki. Moskva, Muzyka, 1990).

<sup>17</sup> ASAF’EV, B.: *Muzykal’naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. Moskva, Muzgiz, 1947 / 4 izd. Leningrad, Muzyka, 1971. [En castellano se puede consultar la tesis doctoral: GARCÍA, A.: *Teoría de la Entonación*, op. cit.]

<sup>18</sup> Cfr. KULLAK, A.: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Berlin 1861. RIEMANN, H.: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. Zusatz eine Anweisung zum Studium der hervorragenden Klavier-Unterrichtswerke*. Hamburg, Rath, 1883. KHÖLER, L.: *Die Melodie der Sprache*. Leipzig, 1853; *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*. Leipzig, 1857-8/ 3, 1888.

<sup>19</sup> LUSSY, M. *Traité de l’expression musicale*. Paris, 1874 (trad. rus. V. A. Čečotta. *Teorija muzykal’nogo vyraženiya. Akcenty, ottenki i tempy v muzyke vokal’noj i instrumental’noj*. SPb., 1888).



expresión musical que generalice y sistematice las regularidades y principios de la comprensión expresiva, es decir, de la pronunciación artística de la música. La principal premisa de la teoría de Lussy se basa en la posibilidad de conocer las leyes objetivas de la interpretación, y en consecuencia, la posibilidad de estudiar y aprender la expresividad: «...el estudio sobre la expresividad es así mismo posible como el estudio sobre la armonía y la melodía.»<sup>20</sup>

En su teoría, Lussy reconoce la existencia de un sistema de relaciones objetivas de causa-efecto en la música, el cual determina las particularidades de su percepción en la que surgen las impresiones y sentimientos. Para Lussy, la expresividad en la interpretación no surge del sentimiento subjetivo del intérprete, sino que ésta está condicionada por las causas que constituyen a la misma música: «La fuente de la expresión está contenida en la frase musical.»<sup>21</sup>

Una determinada formación de la frase musical actúa sobre el intérprete de una determinada manera, por cierto, de manera idéntica. Las impresiones que surgen de las relaciones causa-efecto de la música son la base de la interpretación artística. Si el intérprete no posee cualidades expresivas y le es difícil transmitir las impresiones que le exigen las particularidades de la música, entonces la razón le ayudará. A través de la razón el intérprete dominará el sistema de reglas que harán de su ejecución una interpretación expresiva.

En su teoría, M. Lussy resalta tres importantes elementos en la organización de las fuentes de la expresión, contenidas en la música misma. Estos tres elementos, organizan a la música por el principio de periodicidad, que son: 1) La tonalidad modal y la armonía; 2) La métrica; y, 3) La estructura rítmica. La alternancia de lo estable e inestable, la uniformidad de la pulsación métrica (de tiempo y de compás), y la periodicidad de las relaciones ritmo-estructurales, son los elementos que forman la inercia en la percepción musical.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3. Citado de la traducción rusa.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

«Estos tres elementos excitan en nuestros sentidos una triple necesidad: atracción, regularidad y simetría; estos elementos nos enseñan a comprender.»<sup>22</sup>

M. Lussy determina el concepto de frase musical a través del concepto del ritmo y los acentos rítmicos, es decir, de la interrelación entre los grupos de compases y las unidades del discurso musical relativamente acabadas, que ocupan una posición intermedia entre el motivo y la frase. De esta manera, la pronunciación expresiva se basa sobre el principio de la división ideo-estructural de la música, siendo el fraseo inteligente, la condición principal de la interpretación artística.

En su época, la obra de Mathis Lussy tuvo una gran influencia en la metódica pianística de Europa y Rusia, dando un impulso al desarrollo posterior de la teoría de la interpretación y la problemática de la entonación artística. A partir de esta obra se inicia una nueva etapa en la teoría del pianismo, con el desarrollo de la pronunciación comprensivo-expresiva y organización de la forma interpretativa.

Un ejemplo de ello es la obra de Hugo Riemann, dedicada a los problemas de la interacción de los elementos morfológicos, principalmente de la armonía y la metro-rítmica.<sup>23</sup> En la teoría del pianismo europeo del inicio del siglo XX, todas estas cuestiones de la entonación artística son ya ampliamente tratadas. Por ejemplo, en la racionalización de los principios motrices y de la dinámica del proceso interpretativo en la corriente fisiológica, expuesto con detalle en el capítulo IV de esta obra.

Así mismo se refleja en la obra del pianista inglés Tobias Matthay, sobre los principios de la morfo-formación interpretativa (v. *supra*, cap. IV, citas 45-46), y en las ideas de Ferruccio Busoni sobre la unidad de la interpretación, como principio artístico supremo (v. *supra*, cap. IV, citas 59-67). Finalmente, las ideas sobre la entonación pianística se revelan en el concepto de la “voluntad sonoro-creativa” del teórico alemán Carl Martienssen (v. *supra*, cap. IV, cita 83 y ss).

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup> v. RIEMANN, H.: *Katechismus des Klavierspiels*. Leipzig, 1888.

En Rusia, las obras de fin de siglo de los pianistas Aleksandr Buchovcev, Michail Kurbatov (v. *supra*, cap. I, citas 103-11), S. Majkapar,<sup>24</sup> y S. Schlesinger,<sup>25</sup> ampliaron y enriquecieron las ideas sobre el papel de la expresividad en la interpretación pianística. No obstante, no fue sino hasta la segunda década del siglo XX que inicia una nueva etapa en el estudio de la entonación en el arte interpretativo, adquiriendo el concepto de la “entonación musical” su base científica (filosófico-estética) en la obra del musicólogo Boris Asaf’ev.

Como ya hemos mencionado en la introducción de esta obra, Boris Asaf’ev fue el autor del término “pianismo”, que introdujo en su obra de 1918, titulada: *Caminos hacia el futuro*.<sup>26</sup> Al afirmar que “el pianismo es Chopin, el cual demostró que el piano es en esencia un discurso tímbrico”, B. Asaf’ev define al “pianismo” como la cultura de la interpretación entonativa-tímbrica del piano.

En su obra, *La forma musical como proceso II. Entonación*, Boris Asaf’ev afirma que la música la oyen muchos, pero la escuchan muy pocos. Sobre todo la instrumental. La pintura también la ve casi todo mundo, pero no todos ven al arte de la pintura. Bajo la música instrumental se acostumbra soñar, y el escuchar significa ya una tensión en la atención, un trabajo mental, y una valoración del arte. Es cierto que el canto llama más la atención y la “empatía”. Y si el cantante expresa el sentido de lo interpretado, entonces la gente es subyugada. Cuando se dice a un violinista que su violín canta, he aquí su mayor elogio. Entonces no solamente lo oyen, sino tratan de escuchar lo que el violín canta. Y no solamente el violinista, sino cada instrumentista con halago escuchan aquel elogio. Entonces la frialdad de la entonación instrumental es superada. Sobre la interpretación de los pianistas se dice: tiene tono, tiene *touché*, es decir, expresividad, un toque natural de las claves

---

<sup>24</sup> MAJKAPAR, S.: *Muzykal’nyj sluch*. SPb., 1900 (v. *supra*, cap. II, n. 48); y su obra que permaneció inédita por más de un siglo: *Muzykal’noe ispolnitel’stvo i pedagogika*. Music Production International, Čeljabinsk, 2006.

<sup>25</sup> SCHLESINGER, S. *Obučenie igre na fortepiano kak nauka*. SPb., 1900.

<sup>26</sup> GLEBOV, I. (Asaf’ev), ed.: «Puti v buduščee» en: «Melos» *Kinigi o Muzyki. Kniga vtoraja*, S-Peterburg, 1918.

que supera el “martilleo”, la percusión del instrumento. Significa que la mano de la persona literalmente puede introducir la voz en la entonación instrumental. Tener tono significa mantener constante e ininterrumpidamente una calidad de sonoridad, parecida a la elasticidad natural y claridad de la voz humana bien colocada. Incluso sobre el instrumento, si éste no interrumpe la elasticidad y claridad de la interpretación, se acostumbra decir lo mismo: este tiene tono.

Los cantantes e instrumentistas instintivamente a través de la práctica de la ejecución, y las propiedades de la voz y el instrumento, sienten el valor de la entonación. Mantener el tono o tener tono no es un capricho. Es el fundamento de la música: es estar en tono; en el sistema dado de unión de sonidos. De otra manera no tiene sentido la interpretación. En la música estar en tono, entonar verdaderamente, es la ley de la entonación como manifestación del pensamiento y sentimiento en el discurso oral o musical. Significa que la calidad de la música no es casual, y hace de ella un arte de la relación social.

El intervalo es una de las formas primitivas de la música. La conciencia humana al buscar la expresión en el sonido, es decir, entonando, inevitablemente elaboró puntos de apoyo estables. Tono-alturas o “nudos”, y sus relaciones entre ellos, y así la aparición de las constantes entonativas, o de los tonos exactos. De esta manera, los intervalos como forma de expresión en cada determinado sistema de tonos (las escalas), constituyen los activos indicadores entonativos; la estabilidad, la altura, el grado de tensión del tono, y la diferencia cualitativa en los distintos instrumentos.

Boris Asaf'ev afirma que el pensamiento, la entonación, y la forma de la música están en constante relación: «...para que el pensamiento llegue a ser una expresión sonora, necesita convertirse en entonación, que se entone.»<sup>27</sup>

La entonación discursiva debe fundirse con la musical y convertirse en una unidad, en un ritmo-entonación de la palabra-tono, en una nueva cualidad con

---

<sup>27</sup> ASAF'EV, B.: *Musikal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. op. cit., p. 211.

más riqueza de posibilidades expresivas. Por otra parte, evitando la palabra como en el instrumentalismo, se experimenta la acción de la entonación muda, de la plástica, del gesto humano. Así, el proceso de entonación se convierte en un discurso musical, en una entonación musical.

«La entonación musical nunca pierde la relación con la palabra, ni con la danza ni la mímica (pantomima) del cuerpo humano, pero “reevalúa” las leyes de sus formas y de los elementos que constituyen la forma en sus medios de expresión musical. Este camino de la entonación hacia la música como aparición independiente de la entonación va muy posiblemente, si es que no paralelamente, en una cercana interrelación con el surgimiento de los fenómenos musicales en general, y con el reforzamiento en la conciencia social de las cualidades y las formas de la música, como revelación musical directa del intelecto humano. La primera de estas conquistas indudablemente fue la distinción de intervalos como medidores exactos de la estructura emocional de pronunciación sonora.»<sup>28</sup>

La cultura entonativa europea, es decir, los intervalos como sistema de unión de sonidos, surgieron de un largo proceso de repetición constante de un mismo ritmo-entonación. Desde tiempos remotos se han repetido ya sea en fórmulas mágicas de encantamiento en el culto, o en la aparición de un mismo tono emocional en la declamación poética, en la oratoria, o en la altura ritmo-entonativa constante del teatro. Estos son los fenómenos sociales que pudieron separar de la palabra un complejo sonoro de dos tonos, y llegar a formar un primer intervalo musical.

«La historia de la fundación de los intervalos de nuestro modo europeo en la conciencia social, se revela muy claramente en su esencia vocal. La “gravitación” cualitativa, es decir, los diferentes grados de superación de los intervalos por la voz, testifican sobre su naturaleza entonativo-muscular parecida a la articulación oral. En el instrumentalismo la sensación de “gravitación”, es decir, la diferencia cualitativa de los intervalos, tiene otra naturaleza, que después se reveló de distintas “maneras” y

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 212.

tonalidades en la conducción de las voces: por decir, en la música para laúd en comparación con la de órgano, y en nuestro tiempo, por lo menos en la guitarra y en el piano en comparación con la conducción de voces clásica orquestal.»<sup>29</sup>

Todos los grandes cantantes perciben en su voz cada tono y su relación con los otros tonos en su movimiento de voces. Boris Asaf'ev nos dice que no es una paradoja el que lo humano penetre en el oído del público que escucha obras puramente instrumentales, que en mucho depende de la esencia de lo "vocal-entonativo", de la "gravitación vocal", de la tensión interválica, es decir, de la comprensión y percepción de la especial naturaleza del "tacto muscular" en los intervalos, y en cada tono. Sólo hasta dominar esta "revelación sonora", completamente distinta a la instrumental con su comprensión de los intervalos fuera de la "gravitación vocal", el instrumentalismo alcanzó los grandes logros de la psique y el intelecto, al unirse con el poderío de los timbres.

B. Asaf'ev insiste en que cada compositor debe desarrollar en sí mismo la sensación de la "gravitación" de los intervalos, una especie de tacto musical de la distancia sonora dada, de su tensión y de la dificultad o facilidad de su dominio, reproducidos por la voz o el instrumento. Es necesario inventar ejercicios y dar tareas al propio oído, educar en sí la imaginación auditiva sin la ayuda del piano o de cualquier otro instrumento. Es necesario desarrollar la actividad del oído: revisar con el oído interno la sensación del movimiento de uno u otro instrumento, del complejo armónico, del timbre, etc. Lo más difícil es aprender a escuchar. Percibir la música atenta y conscientemente en la captación instantánea de todos sus componentes. Reconocer a cada instante el movimiento sonoro en su relación con el anterior y el siguiente, y en ese mismo momento determinar lógica o ilógicamente esta relación. Determinar directamente con el sentido, con la intuición, sin realizar un análisis técnico, ya que el desarrollo del oído interno no tiene nada que ver con el análisis formal. Recordemos que para el trabajo sobre el

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 213.

“modelo artístico”, H. Neuhaus recomienda que al inicio el alumno estudie la obra sin recurrir al piano, es decir, estudiar la partitura de memoria al igual que un director de orquesta estudia la suya.

Boris Asaf'ev insiste que lo más importante en la música es la entonación, y fuera de ésta, en la combinación de sonidos en donde los *hanslickianos*<sup>30</sup> “juegan su juego de palabras”, la música no existe. El contenido no se vierte en la música como el vino en copas de diversas formas, sino está fundido a la entonación como pensamiento sonoro, ya que el pensamiento sin expresión en el movimiento es tan sólo una abstracción. También es cierto que la interpretación musical fuera de la entonación es únicamente un pasatiempo, un entretenimiento, una “señal servil”.

La cultura de la interpretación tiene un gran valor y un papel muy importante en el proceso histórico de asimilación del lenguaje musical. La interpretación es el vínculo entre el creador (el compositor) y el receptor (el público). Este eslabón (la interpretación) es una consecuencia inevitable y natural de la misma naturaleza entonativa del arte musical. Fuera de la entonación social, es decir, en la “pronunciación” audible de la música ante los oyentes, la música en el espacio cultural no existe. La obra que no es entonada vocal o instrumentalmente, existe únicamente en la conciencia del compositor, y no en la conciencia social. La música que no es escuchada, que no se incluye en la “memoria auditiva” de la gente que se interesa por el arte musical, no existe.

Boris Asaf'ev señala que el conservadurismo del público en gran medida condiciona el estancamiento de los intérpretes, o su inclinación hacia el virtuosismo superficial “de rapidez digital o de saltos vocales”. Por otra parte la limitación del repertorio interpretado, y el brillo sin sentido, provocan en el público el desinterés y la falta de atención hacia nuevos hechos creativos. La ejecución repetida de un mismo “caballito de batalla” al éxito seguro, por sí

---

<sup>30</sup> B. Asaf'ev se refiere a las ideas de Eduard Hanslick. Cfr. HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen*. 1854. (trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912).

mismo lleva al oído, y a la conciencia del público, hacia lo inerte. La música se convierte entonces en una hipnosis, o tan sólo, en una diversión. La interpretación es el arte de la entonación, y si esta misma está muerta, entonces mata al proceso de acumulación de la “riqueza entonativa” en la conciencia social.

La música no existe fuera del proceso de entonación, y el intérprete en la entonación realiza la música. De aquí surge la enorme importancia del estilo en la interpretación. Pero la cultura interpretativa tiene dos ramificaciones que son: o ésta es copartícipe de la creación del compositor, o solo reproduce mecánicamente bajo las normas técnicas fijadas en la partitura. Entre estas dos posiciones se encuentra una gran variedad de matices, pero son dos las categorías básicas de intérpretes: unos escuchan y comprenden la música con el oído interno, entonándola en sí antes de su reproducción, es decir, antes de que la escuche el público; los otros intérpretes estudian las obras con los ojos, analizando su construcción, y escuchan sólo cuando ésta suena en la voz o en el instrumento. Los primeros saben con anticipación lo que escuchan, los otros, siempre están adivinando. Boris Asaf'ev afirma que esto es muy evidente sobre todo en la dirección de orquesta. El director que entona una nueva partitura antes del ensayo con la orquesta, es un fenómeno de participación creativa con el compositor, que le permite comprender y dominar la obra como un organismo. En estos directores generalmente la orquesta respira, el público percibe la música como la aparición de la vida orgánica. La obra se interpreta y se colma de oleadas sonoras y no de recetas o indicaciones formales sobre la partitura. Entonces el público es conmovido por la música viva, en la que el ritmo nunca es métrico, y en cualquier momento el director puede saciar a la orquesta de oxígeno, y guiar la respiración, o detener la inercia del movimiento y estremecer a la orquesta en el cambio abrupto de dinámica, o del tempo. Con la entonación de sus manos, el director se dirige a la mente y al corazón de la orquesta. La música entonces se oxigena y respira, y la entonación instrumental se asemeja a la vocal, en cuanto a la comprensión sonora de los intervalos. La música como contenido no puede



existir sin la respiración, y si ésta es dirigida por un ritmo natural, la calidad de su entonación orgánica estará presente. Gracias a la entonación orgánica, la interpretación acepta cualquier tono emocional que surja, y que suceda naturalmente. El arte de la interpretación, sin dejar de ser un arte inventado, se percibe como un discurso apasionado y se comprende la expresión emocional de la música como una entonación.

Sin embargo, esta maestría de la dirección puede transformarse en un sistema constructivo-métrico de marcación del compás, con gestos estudiados y una sujeción visual a la partitura. Los directores de este tipo, con una cierta capacidad musical en general, podrían muy bien dirigir a la orquesta, pero únicamente se imaginan que recrean la música como pensamiento creativo. Éstos generalmente sofocan a los cantantes, porque simplemente no pueden entender la correlación entre la respiración y el sentido condicionado del “tacto vocal” de la interválica, y de la rítmica. Al no entonar la música en su conciencia, simplemente reproducen la partitura escrita. Este tipo de directores, amparándose en el lema del alto profesionalismo, pueden llevar el entrenamiento de la orquesta hasta el límite del virtuosísimo mecánico y sin ánima. Pero sin sospecharlo, ellos no entonan, sino “metronomizan” la música.

El ritmo siempre construye y organiza la música en estrecha relación con la “respiración” y las leyes del movimiento. El ritmo siempre construye y organiza “algo”, y no lo esquematiza. Este “algo” es la entonación concreta: vocal, instrumental, etc. En la música de danza, y en general en la música relacionada con el movimiento corporal, exige de la melodía la exactitud. Y bien, la organización rítmica de esta música es distinta de la amplia melodía vocal, en donde el “volumen de respiración” es completamente otro. Pero en realidad, en la música no existe el ritmo no entonado. El ritmo como esquema o construcción rítmica visual es una pura abstracción. El ritmo puede frenar el desarrollo entonativo, si es que los esquemas métricos sustituyen a la entonación musical. Entonces la música se muere o se convierte tan sólo en una “decoración”; o bien,

ésta se mueve en la superficie de los esquemas métricos y es dirigida por la ritmo-respiración, y esta será una melodía natural. El oído escucha y siente la música, y no a un derivado de las combinaciones sonoras de la acústica. La entonación siempre está en proceso de formación como todo fenómeno vivo. La música es una actividad social, y tanto el ritmo como la entonación, el hombre los modifica y reconstruye en los procesos de trabajo. Éstos son factores en la evolución de la conciencia social y no “regalos de la naturaleza”, a los que se tiene que subordinar el oído humano.

Lo tímbrico es una cualidad entonativo-expresiva que nos permite comprender y asimilar el timbre como entonación. El timbre, como elemento expresivo de la música, se percibe a través de la sensación y comprensión común del timbre, como factor figurativo, plástico, y como fenómeno sonoro-colorístico. Y precisamente en el siglo XIX predominó la figuración tímbrica. En la actualidad es imposible mezclar el concepto de timbre como discurso expresivo, con el concepto de timbre como “coloración de la entonación”. En el segundo caso lo tímbrico está aplicado a cualquier música, como si se dividiera en capas sobre ésta, en el primer caso el timbre se determina por la melodía, la armonía, el ritmo, y por la imagen, es decir, se convierte en una unidad entonativa.

Es posible que la entonación como fenómeno tímbrico consciente, como lo es la cualidad por la cual las persona distinguen la voz de la madre, del bebé, de la mujer amada, o la manera de hablar, independiente del contenido de los sonidos pronunciados, e independiente de la sensación y la emoción, tuviera una gran influencia sobre la formación y reafirmación en la conciencia, de constantes relaciones sonoras que generaron el *melos*, el discurso cantado consciente, y a partir de este se “destilaran” firmes relaciones sonoras, es decir, los intervalos. La entonación actúa en calidad de timbre consciente sobre el discurso y sobre la música, precediéndolos.

Boris Asaf'ev formula la hipótesis según la cual, ni la poesía ni la música hubieran alcanzado tal desarrollo en la historia cultural de la humanidad, si el hombre

primitivo no hubiese desarrollado, junto al lenguaje táctil de las manos, la fina y exacta “entonación del habla”, el lenguaje de la entonación.

« ¿Aquel significado múltiple del contenido de las lenguas palabra-imagen-concepto en las etapas primitivas de su desarrollo, no se diferenciarían para el oído de las culturas primitivas con finísimos matices entonativos, es decir, en el caso dado, la comprensión tímbrica de lo dicho (de la pronunciación cantada)?»<sup>31</sup>

La entonación como enunciado sonoro en el lenguaje, no exige la exactitud de los intervalos. Tampoco en la poesía, en donde la métrica muchas veces es autosuficiente. Además la palabra como abstracción del concepto, la palabra-término, e incluso la palabra-acción, son palabras que designan objetos, y necesitan sólo de la entonación como un timbre especial o una pronunciación expresiva, si es que son parte de alguna frase en la oratoria o en el teatro. Pero las palabras por sí mismas no son entonativas. En el campo del discurso oral, sólo el arte de la oratoria, y en parte la palabra en el teatro y la poesía, se fundamentan en la entonación como fenómeno conceptual que lleva en sí el contenido. Fuera de la entonación no existe la imagen sonora.

La entonación se relaciona con todo lo que sucede en la música, en la morfoformación, en la evolución de los elementos expresivos, estilísticos, etc. Está relacionada concretamente con el desarrollo de la consciencia social; con el proceso por el cual se denota el medio concreto a través del cual nuestro intelecto dirige a todo el material musical, haciendo de éste una expresión de contenido ideal en su aspecto emocional-semántico. Por otra parte, la entonación explica el significado de la interpretación musical como una presentación de la música ante la consciencia social. La música no entonada, mecánicamente, o mal interpretada sin corresponder con su idea, no existe como hecho social, y permanece sólo en la conciencia del compositor mientras éste viva, o en la partitura, mientras nadie tropiece con ésta.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pp. 240-41.

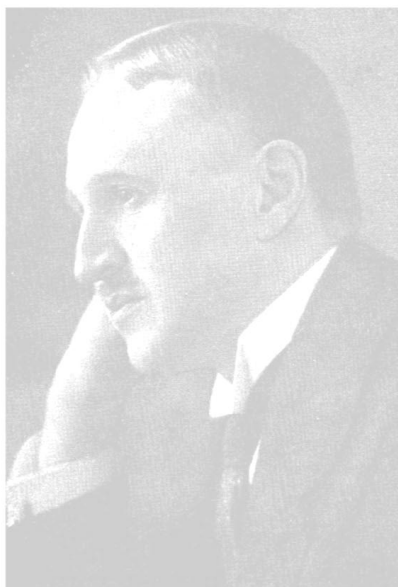
La entonación relaciona a la creación, la interpretación y la percepción musical en un solo fenómeno. Un sólo proceso de formación cultural como actividad perceptiva de orden cognoscitivo, relacionado con la evolución del oído y con el desarrollo de la atención y la memoria auditiva. El público escucha la música como pensamiento, como sentimiento, y es una cuestión de predisposición y de gusto. Un alimento para la consciencia.

El siglo XIX fue la época de los grandes compositores individualistas. Partiendo de Beethoven, — afirma Asaf'ev, — se abrió ante la humanidad el inagotable mundo de las entonaciones sublimemente emocionales. No únicamente la música de las grandes estrellas, sino de la mayoría de los compositores de este siglo es psicológica, y trata de ser la música del corazón humano. Berlioz, Chopin, Liszt, Schumann, Mendelsohn, Weber, Glinka, Schubert, Wagner, Čajkovskij, Verdi, Bizet, Grieg, Brahms, etc., etc., a pesar de todas las diferencias en su talento, en su imaginación, intelecto, gusto, carácter, tendencias y métodos creativos, todos observaron la psique humana, y compartieron las inevitables preguntas sobre el sentido de la vida surgidas en la conciencia. La herencia musical del siglo XIX, independientemente de sus diferencias estéticas, fue de un profundo contenido entonativo, que en el siglo XX aún no se agota.

Al siglo XIX entró la estrella de la razón y el refinado gusto del pianismo. El pianismo fue Chopin, el cual demostró que el piano es en esencia un discurso tímbrico. Una fina esfera de pasiones y contrastes en su discurso patético. El encanto y la fuerza de Chopin se encuentran en su conocimiento mágico y lógico de la “instrumentación” del piano. En Chopin, el pianismo reconoce a la instrumentación sólo de oído, al escuchar la expresividad de las entonaciones tímbricas, y el piano deja de ser entonces un instrumento percutido. A través de la cultura de los instrumentos de tecla, la esfera acento-rítmica-percutida aspiró constantemente hacia la ininterrupción melódica. Así, el “lenguaje de las manos” (su impostación) descubrió en el pianismo la especial “cultura de la respiración”, y la melódica de los timbres con una indudable tensión expresiva en la unión de las

“distancias”, es decir, de los intervalos como medición del grado de la “ininterrupción de la melodía”.

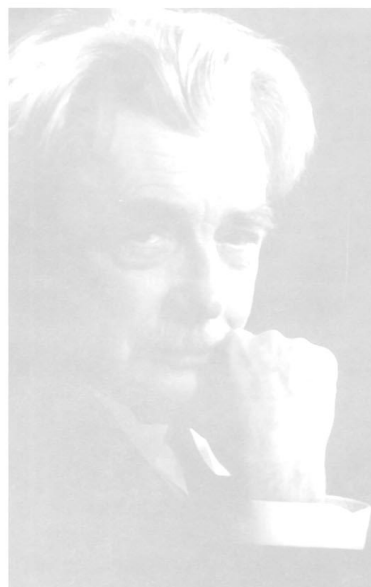
El arte del pianismo en el siglo XIX fue una de las culturas intelectuales superiores de la interpretación entonativo-tímbrica, y exigió, a pesar de la “limitación acústica” de la factura del instrumento, una finísima atención auditiva. La historia de construcción del piano descubre en sus cambios la lucha de estas aspiraciones entonativas. En su afán por la fluidez entonativa, el clavecín elaboró una fina técnica de ornamentación. Pero este refinamiento se dejó al olvido bajo la presión del estilo concertístico, que respondía más a una nueva expresividad. Finalmente, el piano superó al clavecín en sus posibilidades melódicas.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CAPÍTULO XII

### LOS RECURSOS EXPRESIVOS DEL PIANISTA

**E**n realidad, todos los aspectos relacionados con la interpretación pianística tienen que ver con las posibilidades expresivas, tanto del instrumento, como del músico que lo toca. Sin embargo, no es de extrañar que la principal importancia en la interpretación musical se la concedamos al intérprete. Los recursos expresivos del piano — que son su timbre, los pedales, las posibilidades de su mecanismo de respuesta rápida a los más mínimos cambios en las acciones de las manos, etc. — lo son únicamente en potencia, hasta que no sean hábilmente utilizados por un músico. Lo mismo podríamos decir sobre los recursos expresivos del pianista. Cualquiera de los aspectos de la interpretación pianística — sea los métodos de producción de sonido, el fraseo, el uso de la agógica, de los pedales, o las ideas constructivas, etc., — puede convertirse en un medio importante de expresión. Precisamente de las posibles preferencias y combinaciones en el uso de estos recursos por el intérprete, depende su fisonomía artística, su estilo. De igual manera, hay ciertos rasgos que caracterizan a los discípulos de un maestro como pertenecientes a la misma escuela. Aunque esta pertenencia de ninguna manera excluye la posibilidad de que el alumno posea una individualidad distintiva. En este capítulo hablaremos de algunos recursos expresivos característicos de la escuela de Nikolaev, haciendo una división convencional de los mismos.

## El Sonido del Piano y la “Instrumentación”

En su sistema pedagógico, L. Nikolaev pone mucha atención a la calidad del sonido. S. Savšinskij afirma:

«Prestando mucha atención a la impostación de las manos, aún más importancia Nikolaev le concedía al aspecto sonoro del pianismo. Si el trabajo de la “impostación” en general tomaba un medio año escolar, el otro permanecía todo el tiempo, sin importar la cantidad de años que el alumno llevaba trabajando con Leonid Vladimirovič.»<sup>1</sup>

La calidad del sonido era la constante preocupación de Nikolaev. ¿Qué significaba para Nikolaev un sonido de calidad? Nikolaev no admitía un sonido que no tuviera apoyo. Aún en el *pianissimo*, el sonido tenía que tener cuerpo, ser “pletórico”, para que se alcanzara a escuchar hasta en el último rincón de la sala.

Nikolaev afirma que para lograr un sonido de estas características, es necesario siempre conservar la sensación del apoyo sobre el teclado:

«Ante todo, [...] hay que tocar con el sonido apoyado, es decir, el brazo, desde las puntas de los dedos hasta el hombro, tiene que formar una línea firme en el momento del impulso. Si uno se desvía de esta regla, el cálculo de la fuerza del sonido no será suficientemente preciso. El apoyo sobre la tecla se reparte entre todas las partes del brazo.»<sup>2</sup>

Aquí se distingue claramente la herencia de V. Safonov, sobre el principio del apoyo para producir el sonido.

<sup>1</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p.132.

<sup>2</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 142. [Prácticamente, Nikolaev repite aquí algunas de las condiciones que él considera necesarias para el trabajo exitoso de las bases técnicas. Esto nos confirma una vez más la existencia de una estrecha relación entre todos los aspectos de la ejecución, especialmente entre el aspecto técnico y sonoro. Por un lado está la calidad comunicativa del sonido, por el otro — las consideraciones de seguridad y control técnico. Referente al apoyo, no perdamos de vista que en el apoyo existen muchísimas graduaciones, y que dependen del grado de participación de cada parte del brazo y el cuerpo. — O. Ch.]



«...las puntas de los dedos siempre tienen que cargar el peso del brazo que está reposando sobre ellos, y hasta en el mayor *pianissimo*, nunca deslizarse sobre las teclas superficialmente.»<sup>3</sup>

L. Nikolaev prefería el sonido “realístico” de Rachmaninov, al sonido “incorpóreo” de Skrjabin. L. Sabaneev afirma que Skrjabin caracterizaba al sonido de Rachmaninov como “muy bello, pero terriblemente lírico”, y demasiado “material y carnoso”. Skrjabin criticaba a la mayoría de los pianistas, precisamente desde el punto de vista del *sonido*. Y a Rachmaninov sobre todo, por su sonido “monótono”.<sup>4</sup>

En este sentido, los gustos de Nikolaev y de su maestro Safonov se separaban. Se sabe que en sus búsquedas de enriquecimiento del sonido, Safonov buscaba principalmente en la escala de *mf* hacia abajo, hacia los sonidos delicados y efímeros. Mientras que Rachmaninov y Nikolaev, lo encontraban en la gama de los sonidos profundos, más declamatorios que íntimos.

El pianista Iosif Švarc recuerda como hacia el final de los años veinte, en su visita a New York tuvo la oportunidad de conversar con Rozina Lhévinne, Sergej Kusevickij y Alexander Lambert. Todos ellos coincidían en que L. Nikolaev era un gran músico, pianista y pedagogo, y añadían, que él y sus alumnos... «...dominaban a la perfección el característico “sonido eslavo” de la escuela pianística rusa.»<sup>5</sup>

<sup>3</sup> SAFONOV, V.: *Novaja formula*, op. cit., p.17.

<sup>4</sup> Cfr. SABANEEV, L.: *Vospominanija o Skrjabin*, Moskva, «Klassika-XXI», 2003, p. 220.

<sup>5</sup> ŠVARC, I.: «Neskol'ko sobytij i faktov» en: BARENBOJM, L., ed. : *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 123.

Rozina Jakovlevna Lhévinne (née Bessi) (1880-1976) — pianista y pedagogo norteamericana de origen ruso (nació el 29 de marzo de 1880 en Kiev). Discípula de V. Safonov en el Conservatorio de Moscú. Entre sus compañeros del conservatorio se encontraban Rachmaninov y Skrjabin. En 1898 se graduó del conservatorio con medalla de oro, y una semana después contrajo matrimonio con el pianista Josef Lhévinne. En 1906 la pareja se muda a Norteamérica. Desde 1924 Rozina Lhévinne fue profesora del *Juliard School of Music* de New York hasta su muerte, acaecida el 6 de noviembre de 1976. Entre sus más reconocidos discípulos se encuentran Van Cliburn, James Levine y Misha Dichter. Cfr. LHÉVINNE, R. / Winer, E.: *Music in my Life*. Los Angeles, 1968; WALLACE, R.: «The Lhévinnes' Teaching Legacy» *Piano Quarterly*, № 85, 1974, pp. 7-11.

Sergej Aleksandrovič Kusevickij (1874-1951). — contrabajista, compositor, y director de orquesta.

L. Nikolaev apreciaba en el piano el sonido del “*bel canto*”, así como también el “brillo metálico” en los relieves de los pasajes rápidos. En sus *Lecciones inolvidables*, Veronika Ivanova escribe:

«En la sonoridad del piano, a la par con la suavidad y ligereza del *pianissimo*, también hay metal, agudeza. [...] Sobre todo tiene que “brillar” el viraje en el pasaje...»<sup>6</sup>

En cuestiones de sonido, Nikolaev es comparado frecuentemente con K. Igumnov. Así opinan Savšinskij, Serebrjakov, y Chentova. En nuestra opinión, Nikolaev en este aspecto tiene mucho en común también con Félix Blumenfeld. Sobre esto, su discípulo V. Belov escribe:

«Se amonestaba y se condenaba severamente [...] un sonido “vacío”, “no impostado” en el piano, [...] Félix Michajlovič apreciaba mucho el tono lleno, bello, cantable, a cuya realización siempre prestaba una atención especial en las clases.»<sup>7</sup>

Las principales “reglas” de F. Blumenfeld para la producción del sonido, también eran muy similares a las de Nikolaev. El uso del peso de todo el brazo desde el hombro; el uso de los dedos y la mano para los pasajes “perlados” (pero también desde el hombro); y los distintos *touché*, provenientes de las imágenes sonoras internas, para la realización de distintas tareas tímbricas.<sup>8</sup>

L. Nikolaev señalaba sobre la falta de atención de los alumnos sobre el sonido ya emitido, afirmando que es importante aprender a oírlo en distintos momentos de su duración, y no nada más en el momento de su emisión. Siempre subrayó mantener la atención constante en el sonido, y en ningún momento dejarlo fuera del control auditivo. Esto adquiere una mayor importancia en la interpretación de obras polifónicas. A este respecto, Nikolaev escribe:

«Para trabajar la calidad del sonido no existen estudios, ni tampoco ejercicios, y eso es

---

Alexandr Lambert (1862-1929) — pianista, pedagogo, y compositor. Discípulo de F. Liszt.

<sup>6</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» op. cit., p. 157.

<sup>7</sup> BELOV, V.: « F. M. Blumenfeld» en: AAVV. *Moskovskaja konservatorija v vospominanijach*, M. Muzyka 1966, p. 279.

<sup>8</sup> Cfr. *Ibidem*.

justo, porque toquemos lo que toquemos, todo deberá de ser un ejercicio sobre una buena calidad de sonido.»<sup>9</sup>

Exactamente lo mismo afirmaba H. Neuhaus, en su libro: *Sobre el arte de la ejecución pianística*.

«La lógica elemental exige la aceptación del hecho de que toda ejecución pianística — ya que su objetivo es la producción de sonido, su “elaboración” — inminentemente es el trabajo sobre el sonido, mejor dicho, en el sonido, indistintamente, si se toca un ejercicio o una obra artística.»<sup>10</sup>

L. Nikolaev estaba convencido de que para conservar una buena calidad de sonido, era necesario continuamente trabajar sobre la técnica:

«...se debe perfeccionar la técnica día a día. La suspensión de este trabajo en primer lugar repercute sobre la fluidez digital y el sonido. El sonido se vuelve primitivo.»<sup>11</sup>

L. Nikolaev aquí subraya el hecho de que al dejar de exigir más de la técnica, gradualmente se pierde la sensibilidad de los dedos, el oído se vuelve flojo, y como consecuencia, el sonido pierde su riqueza de matices. Considerando que no existe un sonido bello por sí solo, Nikolaev busca su perfección en correspondencia al objetivo que se pretende lograr. No se puede alcanzar la belleza de sonoridades solamente por medio de la adquisición de fórmulas técnicas. La belleza del fenómeno no se oculta en las cualidades absolutas de los elementos que la componen, sino en la correlación entre estos elementos, y su afinidad con la esencia del fenómeno. S. Savšinskij escribe a este respecto:

«La belleza sonora de una línea melódica o de un pasaje, Nikolaev la busca en su *filirovka*,\* y la belleza de la sonoridad de los acordes, — la correlación de los sonidos que los componen y la belleza de la sonoridad de todo el tejido de la obra, — en la correspondencia de la melodía con el bajo y la figuración de las voces medias. Naturalmente siempre en afinidad con el sentido ideo-expresivo tanto del total, como

---

<sup>9</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p.122.

<sup>10</sup> NEUHAUS, G.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*. op. cit., p. 87.

<sup>11</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p.124.

del momento presente.»<sup>12</sup>

S. Savšinskij afirma que a Nikolaev... «... le era más cercana la concepción del piano como de un instrumento “monocromo”.»<sup>13</sup> Esto se demuestra en su siguiente comentario:

«No hay que pretender darle al sonido del piano cualidades que no le son propias, cambiar su tono. Hay que saber utilizar el sonido que nos proporciona el mismo piano.»<sup>14</sup>

Sin embargo, en sus clases Nikolaev frecuentemente apelaba a los timbres de otros instrumentos. Mariana Gramenickaja recuerda como en aquella época, cuando estaba de moda criticar las transcripciones de Lizst, acusándolas de contener “mucho ruido y brillo superficial”, Nikolaev le enseñaba a... «...considerar una transcripción, como un método para transmitir la expresividad de la partitura orquestal por medio del piano.»<sup>15</sup>

En ocasiones, cuando se tocaban piezas que por su título incitaban a la imitación tímbrica, Nikolaev con gusto acudía a este recurso. Por ejemplo, en los *Estudios sinfónicos* de R. Schumann, Verónica Ivanova recuerda:

«Me acuerdo de una clase, cuando Leonid Vladimirovič estuvo “orquestando” los *Estudios Sinfónicos* de Schumann [...]. En algunos momentos tocaba imitando en el piano los distintos instrumentos, y sobre algunos estudios decía: “Esto está tocando el violín y el corno francés” (la tercera variación), “y aquí empieza el fagote” (la primera variación). [...] A veces en el proceso de las clases, Leonid Vladimirovič improvisaba las variantes óptimas de la instrumentación de ciertos episodios, determinando cuál de estas sonaría más vivo y expresivo, tocado por ejemplo por el violoncello, o por el oboe.»<sup>16</sup>

El propósito de este método residía en dar un impulso a la fantasía auditiva

<sup>12</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki*., op. cit., p. 59. \* v. *infra*, *Filirovka* del sonido.

<sup>13</sup> Ídem. *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p.133.

<sup>14</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., p.142.

<sup>15</sup> GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat' tech let» op. cit., p.130.

<sup>16</sup> IVANOVA, V.: «Nezabyvaemye uroki» op. cit., p.157.

artística del alumno. El mismo fin tenía el método de analogías con obras escritas para cuarteto u orquesta, a la cual Nikolaev recurría constantemente, tocando de memoria fragmentos de estas obras, y llamando la atención de alumnos a la posibilidad de una u otra “instrumentación”. Cuando se tocaban obras orquestales en su transcripción al piano, también era más que requerida y alentada la habilidad de imitar timbres, y distintas cualidades características de los instrumentos de la orquesta.<sup>17</sup>

Por otra parte, el supuesto tratamiento “monocromático” del piano, tampoco le incomodaba a Nikolaev en su admiración por la versión orquestal de M. Ravel de los *Cuadros de una exposición* de M. Musorgski. Veronika Ivanova recuerda que...

«...él incluso opinaba que en la orquestación de Ravel, esta obra genial de Musorgskij sonaba aún más interesante que en el original al piano. Nikolaev tocaba una serie de episodios en el piano, como si fuera en la orquestación de Ravel.»<sup>18</sup>

Al parecer, sus opiniones sobre el monocromatismo del piano y la “orquestación” pianística se contradicen. No obstante, pensamos que muchas de estas afirmaciones estaban dirigidas a aquellos músicos y alumnos que hacían una ley del principio de la “orquestación” al piano, aplicándolo sin criterio a toda obra pianística.

La tradición de concebir al piano como instrumento capaz de imitar una orquesta, y ver en ello su mayor expresividad, todavía estaba presente en las primeras décadas del siglo XX. Se sabe que T. Leszetycki — el maestro de V. Safonov y V. Puchal'skij, ambos maestros de Nikolaev — le concedía una gran importancia a la imitación de los timbres orquestales en el piano. También Safonov no se cansaba de repetir, que... «...entre menos se parezca a sí mismo un piano bajo los dedos del

---

<sup>17</sup> L. Nikolaev también prestaba mucha atención al desarrollo de la lectura a primera vista. Y para este propósito, utilizaba partituras orquestales en reducción al piano a cuatro manos. En ocasiones Nikolaev preguntaba a sus alumnos sobre la interpretación de la obra orquestal que habían recientemente escuchado en concierto, y les pedía mostrar su interpretación en lectura a primera vista. (Cfr. GRAMENICKAJA, M.: op. cit., p. 129).

<sup>18</sup> IVANOVA, V.: op. cit., p. 157.

pianista, será mejor.»<sup>19</sup> Así mismo, Jakov Ravičer afirma que V. Safonov... «...incesantemente desarrollaba en sus alumnos la habilidad de imitar [...] distintos instrumentos orquestales...,»<sup>20</sup> encontrando para ello finos métodos del manejo del pedal.

La más completa realización de este principio, y que Safonov mismo admitía, se encuentra en el tratamiento al piano por A. Skrjabin. Como lo afirma S. Savšinskij, las apelaciones y analogías con otros instrumentos, le servían a L. Nikolaev únicamente para...

«...llamar la atención del alumno sobre las características concretas de la sonoridad de un instrumento, o de la manera de conducción del sonido. A veces se trataba nada más de la sutil distinción entre los tipos de articulación. Por ejemplo, el *legato* o *staccato* de los violoncellos se contraponía al *legato* o *staccato* de los fagotes, o al *pizzicato* de los mismos violoncellos, etc.»<sup>21</sup>

S. Savšinskij concluye acertadamente sobre las sonoridades tímbricas del piano.

«Cuando buscamos en el piano las sonoridades de los instrumentos de la orquesta, no encontramos en éste ni a los cuernos, ni a los fagotes, como tampoco a los violines, ni clarinetes, ni flautas. Pero si en esta búsqueda “aramos” como es debido al piano y a nuestra propia fantasía auditiva, entonces encontraremos un tesoro. La grandiosa variedad de las posibilidades sonoras del instrumento, es un tesoro que nos puede regalar nuestra despertada fantasía. La técnica pianística, guiada por las nuevas ideas sonoras, también se enriquece en esta búsqueda con la abundancia de maneras de producción y conducción del sonido. En esto hay que ver el sentido de la búsqueda en las analogías con los sonidos orquestales.»<sup>22</sup>

En su ensayo sobre L. Nikolaev, escrito diez años más tarde, Savšinskij continúa con su idea sobre el mono-cromatismo pianístico, y añade un párrafo más que nos

<sup>19</sup> ENGEL', J.: «A. N. Skrjabin» *Muzykal'nyj sovremennik*, 1916, №№ 4-5. Citado en: SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist.*, op. cit., p. 179. Cfr. también en: BEKMAN-ŠČERBINA, E.: *Moi vospominanija*. Moskva, Muzgiz, 1962, p. 52.

<sup>20</sup> RAVIČER, J.: *V. I. Safonov*, op. cit., p. 95.

<sup>21</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev...* op. cit., p.134.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.134.

aclara aún mejor su idea:

«Un dibujo monocromo, — hecho con pluma, lápiz o carbón, — será mucho más rico en matices, claroscuros y en la manera de cómo estarán rellenados sus contornos, si el artista imagina el original en toda la riqueza de sus colores. Estos ejemplos ayudan a comprender el sentido práctico de la búsqueda de equivalencias a las sonoridades orquestales en el piano.»<sup>23</sup>

Este mismo principio de “instrumentación” al piano, lo encontramos en Nadežda Golubovskaja, profesora del conservatorio de Leningrad desde 1920. Su discípulo E. Bronfin, escribe sobre este aspecto de su escuela:

«El pianista aspira y tiene que aspirar a transmitir la impresión de la ejecución en otros instrumentos, y no tratar de imitarlos, porque eso en realidad es imposible de hacer. [...] No se puede hacer en el piano un sonido que se parezca al sonido de violín o del corno, pero se puede imaginar la dinámica de la “pronunciación” en uno u otro instrumento.»<sup>24</sup>

Sin embargo, Perel'man ve el problema desde un ángulo diferente, y afirma que...

«...nosotros recurrimos a las “enriquecedoras asociaciones” de la orquesta, no por la pobreza del piano, sino al contrario, por su colosal riqueza colorística, que busca su explicación, y su designación metafórica [...]. ¡La verdad es que para ciertas orquestas, sería un halago su comparación con el piano!»<sup>25</sup>

El piano tiene su timbre, que en las manos de un verdadero artista adquiere una inagotable variedad de matices. No hay duda de que Nikolaev apreciaba el propio timbre del piano, y sabía encontrar en éste el sonido que necesitaba. Todos sus estudios como compositor, y su experiencia en la dirección de orquesta, le brindaron a Nikolaev el conocimiento de los instrumentos y lo característico de sus timbres, que consciente e inconscientemente aplicó al piano. La combinación

---

<sup>23</sup> SAVŠINSKIĬ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki...*, op. cit., p. 60.

<sup>24</sup> BRONFIN, E.: «Nadežda Iosifovna Golubovskaja» en: BARENBOIM, L., ed.: *V fortepiannykh klassakh leningradskoj konservatorii*. Leningrad, Muzyka, 1968, p. 28.

<sup>25</sup> GAKKEL', L.: «Natan Efimovič Perel'man» en: BARENBOIM, L., ed.: *V fortepiannykh klassakh Leningradskoj konservatorii*, op. cit., p. 57.

de ambas concepciones, el mono-cromatismo y las asociaciones tímbricas del piano con la orquesta, formaron parte de su práctica pedagógica, dependiendo del predominio de alguno de estos dos principios, y del trabajo sobre las obras.

## Filirovka del Sonido

El interés de L. Nikolaev por la voz humana como medio de expresión, se manifestaba ya en la composición de sus primeras obras. Durante sus estudios en Kiev, Nikolaev escribió alrededor de 60 romances para voz y piano, varias cantatas y una ópera. Se podría decir que durante toda su vida, Nikolaev estuvo en contacto próximo con este “instrumento” musical, como también con los mejores intérpretes del canto. Era inevitable que el interés de Nikolaev por la voz se reflejara también en su práctica pedagógica. Esta influencia la observamos tanto en su estética como en su método.

En su práctica pedagógica, Nikolaev frecuentemente utilizaba términos de la técnica vocal, adaptándolos al uso pianístico. S. Savšinskij menciona una de esas frases características de Nikolaev, quien decía: «...es necesario *vpet'* [entonar] en los dedos.»<sup>26</sup>

No hay un análogo de la palabra rusa “*vpet'*” en castellano. Pero su sentido se podría expresar como “introducir el canto”. De esta manera resulta algo parecido a “introducir el canto en los dedos”, o “hacer cantar los dedos”, o también, “entonar los dedos”. Nikolaev aquí mezcla las sensaciones táctiles con la percepción auditiva. Con esto, una vez más se confirma la importancia de la síntesis de estos dos aspectos en la interpretación, el gesto (movimiento) y la entonación. Por otra parte — manifiesta su simpatía por el recurso del *cantábile*.

Aquí podemos ver otro sentido más. Esta frase también podría significar algo

---

<sup>26</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki.*, op. cit., p. 62.



como “asegurar el texto en los dedos”. Es decir, al trabajar con una obra nueva, no tocar mecánicamente las notas, sino hacer sentir a los dedos todo el dibujo de la línea melódica: los intervalos, las curvaturas, — como lo hacen los cantantes — y junto con las sensaciones auditivas, “grabarlo” todo en la memoria de las manos. De nuestra práctica pianística, sabemos sobre la efectividad de este método para el estudio de las obras. La cual se refleja en la rapidez del proceso de su asimilación y memorización.

Otro de los términos predilectos de Nikolaev era el de “filirovka” [afiligranado].<sup>27</sup> En la terminología rusa del canto, el verbo “filirovat’”, significa llevar paulatinamente el sonido de la voz de *piano* a *forte*, para después regresar al *piano* del inicio en una sola respiración: ( $p < f > p$ ).<sup>28</sup>

En parte, este término es similar al sentido que adquiere en la práctica pedagógica de Nikolaev, quien escribe:

«Al tocar una melodía con *filirovka*, nosotros aspiramos a que cada nota se “introduzca” en la siguiente, y todas ellas formen una línea.»<sup>29</sup>

Se sobreentiende que para conseguir esta graduación en una línea, es necesaria la constante atención auditiva, que ayuda también a la adquisición de un verdadero *legato*. Muchos maestros de canto también utilizan el método de la “filirovka” [afiligranado], con el fin de lograr un infalible *cantábile* en la voz. A diferencia del piano, en el canto es posible matizar (*filirovat’*) un sólo sonido, sin tener que repetirlo. De esta manera, el término de “filirovka” colinda con el concepto del “cantábile”. S. Savšinskij y N. Fishman subrayan sobre la eficacia de este método en la pedagogía de L. Nikolaev.

«La articulación contrastante, — *staccato* en vez de *legato* y a la inversa — y sobre todo

<sup>27</sup> Afiligranado (del it. Filigranato) 2. *fig lett* matizado Cfr. TAM, L.: *Dizionario Spagnolo-Italiano*. Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1997.

<sup>28</sup> Cfr. AMFITEATROVA-LEVICKAJA, A.: «Vospominanija» en: AAVV. *Vospominanija o Moskovskoj konservatorii*, op. cit., p. 80.

<sup>29</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 127.

la variada filirovka del sonido, eran los métodos preferidos del trabajo de Leonid Vladimirovič. La filirovka introduce en el trabajo de ejercitación, la voluntad, la concentración, y en parte, la emoción, convirtiendo de este modo el ejercicio en un proceso, hasta cierto grado, experimentado creativamente.»<sup>30</sup>

En sus apuntes, Nikolaev escribe sobre el papel de la *filirovka* en el desarrollo de la técnica pianística:

«Todo lo que se toca como ejercicio, tiene que encontrar su aplicación en una obra artística. [...] Es útil trabajar pasajes *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*, *accelerando*. Una y otra vez insisto, en que todos los ejercicios hay que realizarlos a través del prisma de la filirovka del sonido.»<sup>31</sup>

Sin embargo, mientras Savšinskij habla de su aplicación en los ejercicios, N. Fishman señala sobre la importancia que adquiere este método en el trabajo con obras musicales. Fishman pone el acento en el componente emocional del método.

«En realidad, la filirovka se extiende no nada más a las graduaciones de dinámica y agógica, sino también a los matices de la expresividad emocional. [...] Si en algún momento, al alumno no le resultaba encontrar lo prescrito por el compositor, por ejemplo un *semplice*, o conseguir su propia entonación viva en cierta frase musical, entonces Leonid Vladimirovič recomendaba tratar de resolver el problema con un medio indirecto, experimentando esta frase en los matices de *dolce*, *lamento*, *agitato*, *appassionato*, etc., y luego tocarla sencillamente.»<sup>32</sup>

Natan Fishman señala que un método similar de trabajo, también lo utilizaban ciertos compositores con el fin de encontrar el carácter necesario para sus temas, o entonaciones para sus personajes. En particular N. Fishman señala sobre el método de composición de Ludwig van Beethoven, al que calificó como un método de pruebas, en la... «...filirovka de la imagen musical.»<sup>33</sup>

Natan Fishman editó en 1962 un libro sobre sus investigaciones en el

<sup>30</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerk.*, op. cit., p. 61.

<sup>31</sup> NIKOLAEV, L.: «Razvitie tehniki» op. cit., pp. 136-37.

<sup>32</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., pp. 145-146.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 146.

desciframiento del aún incógnito *Libro de bosquejos de Beethoven de 1802-1803*.<sup>34</sup> Al parecer, se trata de otro libro de bosquejos, diferente al que G. Nottebohm había editado en dos libros, titulados: *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (1865); y, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*.<sup>35</sup> En su investigación, N. Fishman pudo observar aquel proceso, cuando se le dificultaba a Beethoven encontrar la naturalidad que buscaba, y cómo recurría a este método de pruebas de la imagen musical, obligando a sus personajes a cantar algunas frases de muchas maneras distintas, cambiando tanto la interválica, como el carácter de ciertos fragmentos de sus partes, para hallar finalmente su *semplice*.

A su vez, Arsenij Ščapov recomendaba un método similar de trabajo, que llamó método de la “interpretación de variantes improvisadas”. En estas variantes, Ščapov veía la posibilidad de cambiar hasta las articulaciones prescritas por el compositor, además del tiempo, la dinámica, la agógica, y el carácter de la obra. La diferencia de este método, consiste en que sus variantes exploran las esferas emocionales cercanas a lo prescrito por el compositor. A. Ščapov consideraba que este método de trabajo, ayudaba a prevenir de los clichés de la obra musical, tanto artísticos como técnicos, y contribuía al desarrollo técnico en el sentido amplio de la palabra. Por *técnica*, hay que entender aquí la capacidad de realizar momentáneamente lo que está creando la imaginación del intérprete en el momento.<sup>36</sup>

Uno de los términos que se acercan al sentido de la “filirovka”, es la palabra “ajuste”. En la *filirovka*, los sonidos se ajustan entre sí y componen una línea. En la *filirovka* de la imagen musical, se ajustan las imágenes sonoras, su carácter, y se pule y aproxima al máximo al original, la que se podría considerar como auténtica.

Finalmente, la *filirovka* del sonido y *filirovka* de la imagen musical, nos llevan

---

<sup>34</sup> FISHMAN, N., ed.: *Kniga eskizov Beethoven'a za 1802–1803 gody. Issledovaniya i rasshifrovka* N. L. Fišmana. Moskva, 1962.

<sup>35</sup> NOTTEBOHM, G.: *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (Leipzig, 1865); und, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (Leipzig, 1880).

<sup>36</sup> Cfr. ŠČAPOV, A.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*, Moskva, Muzyka, 1968, pp. 189-191.

directamente al problema de la *entonación*. Como veremos más adelante, el límite entre los conceptos anteriormente mencionados, y el concepto de la *entonación* en el sistema de Nikolaev, es bastante fino. Natan Fischman había hablado de la “*filirovka* de la imagen musical”, que prácticamente se acerca mucho a los métodos de trabajo con la *entonación*.

## La Entonación en la Ejecución Pianística

Como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, el arte es una de las formas de la conciencia humana que se distingue por su forma y lo específico que la determina, esto es, por el “modelo o ideal artístico” (*chudožestvennij obraz*). Así mismo, lo que distingue a la música de las demás artes es la “*entonación*”. Después del breve recuento del concepto de la “*entonación musical*”, y a grandes rasgos, de la exposición sobre la teoría de la *entonación* de Boris Asaf’ev y sus ideas sobre el pianismo, a continuación veremos con más detalle el concepto de la *entonación* dentro de la práctica pedagógica del pianismo ruso.

La *entonación* es un aspecto muy importante tanto en la pedagogía de Nikolaev, como en la escuela pianística rusa en su totalidad. Comúnmente el término “*entonación*” se equipara a la *afinación*. Sin embargo, al investigar el arte pianístico ruso-soviético, nos encontramos constantemente con el uso de este término, al parecer exclusivamente aplicable a los instrumentos de *afinación* no temperada o a la voz. Efectivamente, su empleo respecto a los mencionados instrumentos es completamente justificado, porque tocar *entonado* — o con *buena* o *correcta* *afinación* — es la principal preocupación de los cantantes y músicos, que tocan instrumentos de cuerda ó alientos. Y es uno de los criterios más importantes en la valoración de su profesionalismo. ¿Pero qué tan apropiado es el uso del término “*entonación*” en relación al arte pianístico? Para contestar a esta pregunta, necesitamos comprender el significado que adquiere este concepto en la práctica

pianística.

Definitivamente, el término “entonación” en su sentido acústico (como frecuencia, o tono) no se puede emplear en referencia a la ejecución pianística, ya que el piano es un instrumento de afinación fija. Es por eso que hay que buscar otro significado del término que podría tener sentido en el uso pianístico. Si observamos qué significa la palabra *entonación* en el lenguaje oral, encontraremos que se determina como la inflexión de la voz según el sentido de lo que se dice, la emoción que se expresa y el estilo o acento en el que se habla. La entonación de la voz desciende o asciende según la tensión de las cuerdas vocales.<sup>37</sup>

Sin embargo, esta alteración en el tono de voz no es casual, sino es la consecuencia de un cambio en la carga emocional del que habla, y está íntimamente ligado con lo que se quiere expresar. De esta manera, la palabra-clave para la definición del término “entonación” en el habla, es la expresividad. A menudo en la expresividad se ve únicamente el aspecto sentimental, olvidando de que el aspecto racional también es una cualidad indispensable de la expresividad. Jean-Jacques Rousseau señala sobre la doble naturaleza de la expresividad, la que nace de la unión indivisible de la idea con el sentimiento:

«Cualidad para la cual el músico siente vivamente y devuelve con energía todas las ideas que él debe entregar, y todos los sentimientos que él debe experimentar. En él la expresión de la composición y de la ejecución coinciden, resultando un efecto musical más poderoso y el más agradable.»<sup>38</sup>

Precisamente J. J. Rousseau, junto con otros enciclopedistas, emplearon el término “entonación” tanto en relación a lengua hablada, como en la melodía musical, y en correspondencia con el problema de la transmisión de las ideas musicales. En su

---

<sup>37</sup> Cfr. «Entonación» *La Enciclopedia* Madrid, Salvat, 2003.

<sup>38</sup> Cfr. ROUSSEAU, J. J.: «Expression. Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentiments qu'il doit exprimer. Il y a une expression de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.» *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France. <<http://gallica.bnf.fr/>>

teoría sobre el origen de la lengua, J. J. Rousseau admirablemente intuyó la naturaleza de la música como signo de nuestras afecciones, sentando las bases para una teoría musical de la entonación. En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau escribe:

«Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como se excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos.»<sup>39</sup>

Hasta el momento, existe la tradición de relacionar el problema de la entonación musical únicamente con la línea melódica. En su obra dedicada al problema de la entonación en la interpretación pianística, la pianista A. Malinkovskaja ofrece una formulación de la entonación interpretativa en base a los conocimientos actuales, y al estudio de la teoría de la entonación de Boris Asaf'ev.

«Es la realización consciente y expresiva de la música (por medio de la voz o el instrumento), dirigida a la percepción del oyente en el proceso de revelación, y formalización de las relaciones, entre los elementos de la forma musical en todos los niveles de organización orgánica de la obra interpretada, en base a la correlación íntegra de los componentes de un concreto complejo instrumental.»<sup>40</sup>

A. Malinkovskaja señala el hecho de que hasta el momento, no existe unanimidad en el uso y en la comprensión del término “entonación”.

«La entonación en la esfera de la interpretación pianística, no pertenece ni a los conceptos teóricamente acabados de formar, ni siquiera a los que empíricamente ya están asentados. Los pianistas-prácticos usan el término “entonación” arbitrariamente, su polisemia linda con la indeterminación, con frecuencia se siente en éste un aire condicional, de carácter metafórico.»<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> ROUSSEAU, J.: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1753 (trad. cast. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1960) p. 95.

<sup>40</sup> MALINKOVSKAJA, A.: *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Problemy chudožestvennogo intonirovanija na fortepiano i analiz ich razrabotki v metodiko-teoretičeskoj literature XVI-XX vekov. Očerki*. Moskva, Muzyka, 1990, p. 14.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.3.

Uno de los propósitos en la obra de Malinkovskaja, ha sido en contribuir a que el problema de la entonación pianística se destaque como un objeto autónomo de estudio, dentro de la teoría del piano.

En la práctica pianística (sobre todo en la enseñanza primaria y a nivel medio en Rusia), comúnmente la entonación se relaciona con la “pronunciación” de los intervalos consecutivos con cierta sensación de tensión entre los sonidos. Como si el intervalo fuese cantado ó ejecutado en algún instrumento de cuerda o de aliento. En estos instrumentos el proceso de ejecución es mucho más directo que en el piano, y la superación de la distancia entre los sonidos depende inmediatamente (sin un mecanismo de por medio) de la acción de las cuerdas vocales, de la presión del aire, ó de la acción del arco sobre la cuerda en combinación con el “lenguaje de las manos” (expresión de Asaf’ev), las que responden por la altura de los sonidos (en el caso de los instrumentos de cuerda). Obviamente, todos guiados por la voluntad del intérprete.<sup>42</sup>

Por esta misma razón, el proceso de la entonación de intervalos en estos instrumentos es mucho más real, más directa, ya que incluye propiamente la creación del tono como frecuencia, que conlleva cambios dinámicos, agógicos y emocionales de una manera natural. Sobre esta relación entre los sonidos, B. Asaf’ev la define como la “incuestionable tensión expresiva en la unión de las *distancias*”, y a los intervalos pronunciados de esta manera, les otorga el rol de... «...medición del grado en la “in-interrupción de la melodía”.»<sup>43</sup> Gracias a esta “pronunciación-entonación” de los intervalos, la melodía adquiere su continuidad. En el piano, después de tocar un sonido, no hay manera de influir sobre éste (ahora no vamos a tomar en cuenta los pedales, porque su aplicación no siempre es requerida), ya que como hemos dicho, existe un mecanismo de por medio que

---

<sup>42</sup> Por supuesto que aquí no estamos pretendiendo mencionar todas las partes del cuerpo que participan en este proceso, ni pretendemos profundizar en las cuestiones psico-fisiológicas interpretativas. — O. Ch.

<sup>43</sup> ASAF’EV, B.: *Muzykal’naja forma kak process*, op. cit., p. 363.

nos impide hacerlo. Inmediatamente después de haber aparecido, el sonido inevitablemente comienza a extinguirse. Es una de las causas del porqué, el desarrollo del oído y de la imaginación en los pianistas es tan importante. Es por eso que B. Asaf'ev caracteriza al arte pianístico como el arte más intelectual. Y por eso el que escucha un concierto de piano, también tiene que poseer una mayor imaginación auditiva.

«El proceso de formación en el tono, en la tensión sonora, es decir, la entonación, es propia de todos los instrumentos, pero en cada uno de estos es de una cualidad especial. El arte del pianismo es una de las culturas intelectuales superiores de la interpretación entonativo-tímbrica, y requiere, a pesar de la “limitación acústica” de la factura del instrumento, una finísima atención auditiva.»<sup>44</sup>

Sobre todo, esta tensión entre los tonos se hace notoria en los fragmentos de la música de movimiento lento. En este caso *entonar*, se convierte en el sinónimo de *cantar*, y principalmente se relaciona con el *legato* melódico. Sin embargo, sabemos que también se puede entonar intervalos formados por sonidos separados entre sí, por las indicaciones del *non legato* o del *staccato*. Aunque para hacerlo, se necesita un mayor esfuerzo auditivo y una mayor imaginación. Como también es posible tocar un *legato* formalmente, sin entonarlo debidamente.

Sobre estas diferencias, A. Malinkovskaja también nos dice en su libro:

«Con todo el valor y la habilidad de conducir el sonido del piano de una manera cercana a la vocal y del tono bello y sonoro (todo aquello que se une bajo la noción de la cantilena pianística), todas esas cualidades por sí solas no cubren el problema del verdadero canto en el instrumento, como problema de la entonación artística, psicológicamente substancioso.»<sup>45</sup>

Obviamente, esta interpretación del término “entonación” no agota todo su contenido. Y comprendido únicamente en el sentido anteriormente dicho, puede llevar a resultados completamente distintos, incluso anti-musicales. Por ejemplo, si

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> MALINKOVSKAJA, A.: *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie*. op. cit., p. 162.



el grado de tensión entre los sonidos se encuentra fuera del contexto musical de la obra interpretada, o si la obra requiere de un recurso completamente opuesto a lo que estamos acostumbrados a llamar como *cantábile*. Por ejemplo, la manera de tocar con la mayor tensión entre los sonidos, nos puede llevar al recurso que se comprende bajo el término musical italiano *molto espressivo*.

Sin embargo, el público — y hasta los músicos poco preparados profesionalmente, — pueden confundir la manera de tocar cada intervalo expresiva y musicalmente, con la sensación del “esfuerzo” por “superar” la distancia contenida en el intervalo, y no la verdadera expresividad y musicalidad que depende de mucho más factores.

La entonación en el arte interpretativo es determinante, porque muchas veces el verdadero sentido se encuentra no tanto en la forma, sino en el contenido que se descubre en ella. Es decir, las notas escritas por el compositor y sus indicaciones verbales en signos, aún no nos dicen todo sobre el contenido de su obra.

L. Nikolaev nos advierte en una de sus lecciones a este respecto:

«Estimando al autor y aspirando a descubrir sus intenciones, tomen en consideración que el autor no había señalado en el texto todo lo que oía internamente. El intérprete tiene que adivinar mucho.»<sup>46</sup>

De la misma manera como sucede en el lenguaje, frecuentemente el mensaje real se encuentra no en la palabra misma, sino en la entonación con la cual se pronuncia aquella. Y precisamente el tono es el que lleva la principal carga semántica. “Fuera de entonación no existe imagen sonora”, — nos dice Asaf’ev. Es cierto, sin entonación cualquier sonido es un sonido vacío, sólo una frecuencia sonora.

De esta manera, la interpretación se convierte en un acto sumamente creativo, ya que de las múltiples posibilidades de lectura encerradas en una obra, el intérprete

---

<sup>46</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p.130.

cada vez crea una versión única. «La reproducción — es una segunda creación.»<sup>47</sup> Con esta frase el pianista Anton Rubinstein expresaba el pensamiento común a los mejores intérpretes del piano en Rusia. Como continuación de esta concepción de la interpretación como un arte creativo, L. Nikolaev constantemente pedía a sus alumnos leer la partitura entre líneas. Con respecto a la importancia del intérprete en la transmisión del contenido expresivo, depositado por el compositor en su obra, es remarcable la observación que Rousseau realiza dos siglos antes!:

«En vano el compositor llenaría de ánimo su obra, si su inspiración no se transmitiera por aquel, quien la toca. El cantante, que en su parte no ve nada más que las notas, no será capaz ni de alcanzar, ni transmitir la expresividad del compositor...»<sup>48</sup>

No es aspirando a cumplir formalmente con todas las indicaciones del compositor como se interpreta una obra, sino usando estas indicaciones para tratar de encontrar el sentido emocional e ideal contenido en la obra, y llevarlo al auditorio. Esta era la principal exigencia de Nikolaev en el trabajo con las obras musicales. El deseo consciente del intérprete de comunicarle a cierta frase o motivo un carácter determinado, se reflejará a su vez en la entonación, como también en los recursos pianísticos que se utilizan.

S. Savšinskij escribe sobre el trabajo de Nikolaev en esta dirección:

«El análisis de los datos objetivos anotados en el texto de la partitura, estaba encaminado a lo que en el arte teatral se llama como el descubrimiento del sentido sutil. Con ello se resolvía el problema de las entonaciones, en las cuales la obra tenía que sonar verazmente, y la cuestión del sentido semántico y expresivo de cada detalle. Todo en conjunto servía de fundamento para la determinación del tiempo justo, el carácter de las sonoridades, la pedalización, etc. [...] hasta de [...] los movimientos pianísticos, predestinados a realizar las imágenes musicales premeditadas en los sonidos del instrumento.»<sup>49</sup>

<sup>47</sup> RUBISTEIN, A.: «O muzyke v Rossii» *Vek*, № 1, 1861, p. 36. Citado en: BARENBOIM, L.: *Anton Grigor'evič Rubinstein*, t. I, op. cit., p. 338.

<sup>48</sup> ROUSSEAU, J. J.: «expression» *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Gallica, op. cit.

<sup>49</sup> SAVSINSKIJ, S. : *Leonid Nikolaev. Pianist..*, op. cit., p. 85.

También en los recuerdos de Tamara Berkman sobre Nikolaev, encontramos las siguientes ideas sobre la interpretación.

«Lo esencial y lo principal en su acercamiento hacia la interpretación pianística, era el constante deseo de revelación justa del contenido de la música interpretada. El no se cansaba de recordar, que todo tiene que ser “acabado de escuchar”, “terminado de cantar”, “comprendido” y “reflexionado”, que hay que “buscar” y “crear” en la entonación, “estudiar con los ojos” el texto de notas, investigarlo escrupulosamente y pasar a través de sí todo lo percibido. El sub-texto es lo importante. Hay que “verlo” y “oírlo” creativamente, y lo que está depositado en el texto, transmitirlo desde su propia posición, pero además con la penetración profunda en lo predeterminado por el compositor.»<sup>50</sup>

La entonación interpretativa en la pedagogía de Nikolaev, como causa y efecto, está relaciona con todos los aspectos de la interpretación musical. Igualmente, la entonación para Nikolaev es el principio y el fin último de la interpretación. La primera lectura de una obra desconocida es el intento por descubrir su contenido, qué es lo que significan sus entonaciones. La última etapa es revisar si desde el punto de vista entonativo, la obra suena auténticamente, si en su interpretación no se han filtrado algunas entonaciones falsas, o algunas incoherencias. Y por supuesto, durante todo el tiempo de trabajo con la obra, la entonación se convierte en la guía de todo lo que se está haciendo en todos los niveles:

«Desde el primer momento de estudio de la pieza, aparece cierta actitud respecto de ella. Poco a poco la interpretación se hace más precisa, pasa por muchas fases, no obstante, nosotros todo lo estamos estudiando, tomando en cuenta e imaginando el resultado final.»<sup>51</sup>

En este sentido, cada entonación es inseparable del contenido total de la obra. Porque únicamente en la conexión de cada momento con el total de la obra, es posible encontrar las entonaciones que le serán fieles.

---

<sup>50</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učite y druge» op. cit., p.115.

<sup>51</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 128.

Como ya hemos visto, Nikolaev concebía a toda obra musical como una obra polifónica. Por eso su atención sobre la entonación, se extendía también a todos los demás niveles de la factura pianística. Es conocida, por ejemplo, su exigente atención hacia las líneas melódicas del bajo, voces secundarias y acompañamientos. Savšinskij escribe:

«Leonid Vladimirovič concebía toda música para piano como polifónica por su esencia. Independientemente de si se estaban trabajando obras de Beethoven, Mozart, Schumann, ó Čajkovskij, Nikolaev enseñaba a escuchar no solamente el contenido melódico de la voz superior, sino el movimiento melódico del bajo y las demás voces de la pieza. Y además, no sólo enseñaba a escuchar, sino a conseguir en la interpretación la vitalidad en cada uno de sus elementos.»<sup>52</sup>

A. Malinkovskaja formula una definición de la entonación pianística, de la cual se sirve la metodología del piano actual. Según esta definición, la entonación...

«...es el descubrimiento del contenido ideal y la revelación de la lógica del desarrollo melódico, por medio de la división fraseo-motivo y la matización dinámico-agógica, con el subrayado de los tonos de apoyo, los motivos, y las alteraciones y atracciones modales más expresivas. Aquí mismo se adhieren las ideas sobre la energía de la entonación, la alternación de las fases de subidas y bajadas en el movimiento de la melodía; las alteraciones del tono emocional; la respiración en los silencios y cesuras [...]. Todas las nociones nombradas incluyen la experiencia artística de muchos grandes intérpretes, tanto nacionales como extranjeros.»<sup>53</sup>

En su formulación, Malinkovskaja no incluye el gesto interpretativo. No solamente el relacionado con la respiración, sino el gesto expresivo que manifiesta naturalmente el carácter de lo que se está interpretando, y que es una parte importante de todo el mensaje musical. Quizás no se incluya, por el hecho de que aún no se ha formado la tradición de relacionarlo con la entonación gestual, al igual como se relaciona con la dinámica, la articulación ó la agógica.

---

<sup>52</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog.* op. cit., p. 151.

<sup>53</sup> MALINKOVSKAJA, A.: *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie.* op. cit., pp. 3-4.

No creemos necesario explicar el hecho de que un gesto puede ser muy expresivo, e inevitablemente se relaciona con el ritmo en la danza, o en la actividad del director orquestal o coral, o simplemente en la comunicación de las personas, especialmente el lenguaje de las manos entre las que no pueden oír. Así que su consideración como parte de la entonación nos parece muy justa.

La noción de los problemas estrechamente relacionados con la entonación musical en la escuela pianística rusa, han sido heredados de los compositores, críticos musicales, intérpretes, y por supuesto, directamente de los pedagogos más progresivos del siglo XIX en Rusia. Entre ellos M. Glinka, A. Serov, V. Odoevskij, M. Musorgskij, A. Rubinstein, V. Stasov, P. Čajkovskij, T. Leszetycki, y V. Safonov. En sus creaciones, pensamientos y trabajos publicísticos, se reflejaron las principales ideas estéticas que influyeron en la formación de los músicos, no nada más del final del siglo XIX y principios del XX, sino a través de ellos, también en la cultura musical soviética.

Dentro de las cuestiones más significativas de la entonación pianística, se encuentran entre otras: la atención especial a la melodía como elemento principal de la música; muy ligada a ello, es la cultura del *cantábile* en el arte vocal e instrumental; la analogía del discurso musical con el discurso hablado; la relación del valor estético de la obra con su riqueza de contenido; la noción del arte musical como el arte de la transmisión de sentimientos, y estados de conciencia; y la interrelación de los factores creativo, interpretativo y perceptivo del arte musical.

Todas estas ideas, en mayor o menor medida, continuaron en la obra pedagógica de L. Nikolaev, quien ampliamente conocía el problema de la entonación. S. Savšinskij cita un fragmento que nos descubre su comprensión del problema:

«...no nada más una nota puede ser falsa, falsa también puede ser una entonación. [...] y la interpretación de cada frase nosotros tenemos que buscarla desde el punto de vista de la fidelidad de su entonación.»<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist...*, op. cit., p. 107.

El contenido de la entonación y la transmisión justa de este contenido — es lo que está en el centro de la atención de Nikolaev. Las ideas de la teoría de la entonación de B. Asaf'ev no podían haber pasado desapercibidas por Nikolaev, ya que iban al unísono con sus propias ideas sobre la música. Siendo por muchos años colegas del conservatorio de Leningrad, Nikolaev y Asaf'ev trabajaron juntos en la reorganización del sistema de la educación musical en la Unión Soviética (v. *supra*, cap. VI), y teniendo muchos intereses en común, su contacto artístico y profesional era inevitable. Sus concepciones sobre la entonación son muy cercanas.

L. Nikolaev como compositor, concebía a la entonación en sus tres aspectos: la del compositor, del intérprete y la del oyente. El problema de la entonación está íntimamente relacionado con el problema del autor — texto — intérprete. Siendo compositor e intérprete al mismo tiempo, Nikolaev comprendía muy bien el problema de la transmisión justa del texto del autor.

El fenómeno musical en la teoría de la entonación de Boris Asaf'ev, se concibe como un hecho único, que une a la creación, la interpretación y la audición en un sólo proceso. La música comienza en la respiración y termina en la imaginación del que la escucha. La música es un todo indivisible y un torrente ininterrumpido, cristalizado en una síntesis de forma y contenido. Estas ideas sólo son posibles si se supera el paralelismo que separa al espíritu de la materia, al sonido del pensamiento, y finalmente al contenido de la forma.

La música como pensamiento es “muda”, insonora e irreal, ya que únicamente existe en la mente del compositor. La música como materia, como objeto físico sonoro (acústico), es un juego vacío de sonoridades, un calidoscopio sonoro sin contenido alguno, o una combinación de arabescos sonoro-decorativos. Sólo la música concebida como experiencia única de lo físico y lo psíquico, se supera este dualismo. B. Asaf'ev nos dice:

«...la música no existe fuera del proceso de entonación. Al crear la música, el compositor la entona dentro de sí o improvisando al piano. El público la entona “en la

memoria” canturreando aquello que más le ha impresionado. Y por supuesto, por la esencia misma de su actividad, el intérprete en la entonación realiza la música. De aquí surge la enorme importancia del estilo en la interpretación. Pero la cultura interpretativa tiene dos ramificaciones que son: o ésta es copartícipe de la creación del compositor, o ésta reproduce mecánicamente bajo las normas técnicas fijadas en la partitura. Entre estas dos posiciones se encuentra una gran variedad de matices, pero después de todo, son dos las categorías básicas de intérpretes: unos escuchan y comprenden la música con el oído interno, entonándola en sí antes de su reproducción, es decir, antes de que la escuche el público; los otros intérpretes estudian las obras con los ojos, analizando su construcción, y escuchan sólo cuando ésta suena en la voz o en el instrumento. Los primeros saben con anticipación lo que escuchan, los otros siempre están adivinando.»<sup>55</sup>

Las exigencias de Nikolaev en la entonación interpretativa, en el sentido de su veracidad y de su correspondencia con la entonación del compositor, confirma la similitud de sus ideas. En una conversación con uno de sus discípulos, en los años de la evacuación del conservatorio a Taškent durante la Segunda Guerra Mundial, Nikolaev afirma:

« ¿Sabe usted, Ženja, porqué yo no suelo frecuentar teatros de ópera? [...] Porque, por ejemplo, si en la “Dama de picas” está escrito: “Ah, Tomskij, tu no entiendes” (en este momento él tocó el fragmento), entonces en el teatro harán en la palabra “tu” tal calderón, y luego destrozarán el final de la frase (Leonid Vladimirovič mostró con la voz), que es mucho mejor tocar esta música en casa, y precisamente así, como lo había escrito Čajkovskij.»<sup>56</sup>

L. Nikolaev no soportaba a la gente arrogante, que ante todo antepone su antojo y su deseo de distinguirse. Por eso cuando los alumnos, sin el debido respeto se referían a las indicaciones del compositor, Nikolaev les decía: « ¿Serán mejores sus intenciones, que la idea del autor?»<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process*. op. cit., pp. 297-98. (v. *supra*, cap. XI, *La Entonación*)

<sup>56</sup> ŠENDERVIČ, E.: «V trudnye gody» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit. p. 178.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

En sus recuerdos de L. Nikolaev, Aleksandr Geronimus — su discípulo — cita algunas de sus indicaciones, en las que explicaba los cambios posibles en el texto del autor:

«A veces es posible hacer unos pequeños cambios en la factura, la dinámica, y el tiempo. Nada más háganlo después de que ya estudiaron a profundidad el texto del autor. Tengan con eso presente lo siguiente: nosotros los intérpretes, en el mejor de los casos somos talentos, mientras que los compositores-clásicos — genios! [...] Después de estos consejos, el deseo de “cambiar” al autor aparecía, por supuesto, muy de vez en cuando.»<sup>58</sup>

## El Matiz Como Necesidad

En relación muy estrecha con la entonación, se encuentra el problema del matiz en la obra musical. L. Barenboim nos explica lo cercano de estos dos aspectos en la concepción de Nikolaev.

«A veces en una conversación, en clase, o en una lección, sin estar afanado por la exactitud terminológica, Nikolaev casi no hacía distinción entre los términos como “matiz”, “entonación”, “matizar”, “entonar”, y las utilizaba como sinónimos.»<sup>59</sup>

Obviamente el matiz, en la concepción de Nikolaev no se limita únicamente a la escala dinámica. Al igual que la entonación, el matiz está relacionado con muchos otros aspectos expresivos de la interpretación, como la articulación, el tiempo, la agógica, el timbre, etc.

Aquí, fácilmente se podrían aplicar las mismas palabras que Nikolaev había dicho en relación a la falsedad en la entonación, es decir: “No nada más una nota puede ser falsa, falso también puede ser un matiz” (v. *supra*, cita 54).

<sup>58</sup> GERONIMUS, A.: «Gody učenija u L. V. Nikolaeva» en: BARENBOIM, L., ed. *L. V. Nikolaev*. op. cit. pp. 167-168.

<sup>59</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p. 50.



En su artículo, *Algunas palabras sobre el arte de interpretación*, Nikolaev dedica unas líneas a sus ideas artísticas y pedagógicas sobre el problema del matiz en la obra musical:

«En el terreno de la interpretación, hay que recordar que un matiz no es un adorno — igualmente como no lo es en el discurso hablado, — sino una necesidad, la cual nace del sentido de lo que se está transmitiendo. La tarea del ejecutante es encontrar estos matices necesarios, que siempre derivan del contenido de la obra.»<sup>60</sup>

En sus lecciones dedicadas a distintas cuestiones didácticas (sea al estudio individual del alumno, problemas de estilo, ó cómo se trabaja con una obra musical), Nikolaev constantemente regresaba al problema del matiz:

«Acuérdense: el matiz es una necesidad. En una frase musical el matiz cumple con la misma función que en el lenguaje hablado. Yo no puedo según mi deseo trasladar de lugar un acento, poniéndole una sílaba antes ó después, tampoco puedo contar sobre una tragedia tranquilamente, de pronto rompiendo en cólera ó desesperación en la palabra “qué” o “cuando”. Los matices aparecen a consecuencia de la necesidad, y no por el deseo de colorear la interpretación.»<sup>61</sup>

Nikolaev afirma que el deseo de “colorear”, aparece cuando el propio objeto — en dado caso una obra musical — no está comprendido, y no representa especial interés para el intérprete. Entonces se añade un gran número de matices, como pretensión de mostrarse a sí mismo en primer lugar, a su propia persona, su sensibilidad, o — si este no es el caso, — simplemente lo hace para que el público no se aburra, porque él ya lo está. En verdad, esto sucede a menudo cuando al arte musical se dedican las personas equivocadas, aquellas que no ven en las notas más que notas.

L. Nikolaev está convencido de que incluso, en el caso de que el compositor no indicara los matices, la misma lógica de la obra guiará al intérprete lo suficientemente sensible, como para descubrirlos prácticamente como el mismo

---

<sup>60</sup> NIKOLAEV, L.: «Neskol'ko slov ob ispolnitel'stve» *Sovetskaja muzyka*, № 7-8, 1935, p.113.

<sup>61</sup> *Ídem*. «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 128.

autor:

«Los matices del autor normalmente nos hablan algo de lo que ya sabemos sin sus indicaciones, lo que nos dicta nuestra intuición o el propio contenido de la música. Con frecuencia nosotros vemos las indicaciones de matices de tal manera, como si en un drama teatral hubiéramos visto junto a las palabras “yo te maldigo”, escrito “con el afecto de gran odio”. La convergencia ó no convergencia de nuestros matices con los del autor, depende de los objetivos que el intérprete se propone.»<sup>62</sup>

Entre estos objetivos hay dos opciones ya mencionadas. Una es esforzarse por encontrar el contenido de la obra y cómo revelarlo, la otra es empeñarse por descubrir los matices, que ayudarán a mostrar a los demás sus habilidades pianísticas. Por eso Nikolaev advierte:

«El discernimiento [del contenido], como consecuencia del vano deseo de lucirse con unos bonitos matices, da malos resultados. [...] el matiz — no es un adorno, sino una necesidad.»<sup>63</sup>

L. Nikolaev afirma que no sólo es importante encontrar el matiz necesario, sino también encontrar su medida justa:

«Reflexionen un poco sobre la concepción del autor y sobre las proporciones de la obra. Encuentren primero el matiz y luego — su dimensión. Eso nos recuerda la tarea del artista dramático, quien también busca la entonación justa. En un buen teatro y un buen espectáculo, escuchamos el lenguaje humano vivo, que fluye libremente como en la vida. De pronto alguna frase suena artificialmente, muerta y disonante, resalta de este metro vivo, armonioso y natural. Entonces, el matiz para esta frase todavía no se ha encontrado, la frase todavía no está “hecha”, el actor no había alcanzado a sentir su expresividad.»<sup>64</sup>

L. Nikolaev trata de aclarar sus ideas por medio de distintos ejemplos, acercándose al problema desde varios puntos de vista, lo que muestra sobre la

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

clara orientación didáctica de sus lecciones. Nikolaev continúa:

«En una ocasión un pintor me dijo: cualquier detalle de un cuadro podría ser pintado más brillante, más presente, pero entonces, se tendría que rehacer todo el cuadro de nuevo. Igualmente es para nosotros los pianistas, ya que para encontrar uno u otro color de la frase y la graduación de este color, importa la concepción de toda la obra.»<sup>65</sup>

En este sentido, cada entonación que se expresa por medio de uno u otro matiz, es inseparable del contenido total de la obra. Por eso, únicamente en la conexión de cada momento con el total de la obra, es posible encontrar las entonaciones que le serán fieles y los matices justos.

El método para encontrar el matiz necesario, es el mismo que N. Fishman había llamado “filirovka de la imagen musical” (v. *supra*, cita 33). L. Barenboim cita un ejemplo de Nikolaev sobre este método.

«Aquí, según Nikolaev, hay un sólo camino — y es el camino de pruebas y experimentos. “La búsqueda a veces resulta muy difícil y larga, otras veces es más fácil... Se toma una frase, otra, una tercera... Se tocan estas con una gran concentración y tensión interior... Hay que experimentar... A veces... puedo apoyarme sobre alguna base lógica. A veces me ayuda la intuición... Es muy útil no solamente tocar en el teclado, sino también representarlo mentalmente.”»<sup>66</sup>

En sus *Anotaciones sobre un libro ya leído*, al señalar sobre el método de trabajo de ciertos compositores, con el fin de encontrar el carácter necesario para sus temas, N. Fishman escribe sobre el método de Nikolaev para encontrar los matices.

«Consistía este método en probar muchas maneras de interpretar una frase, por ejemplo, en los matices de “*dolce, lamento, agitato, appassionato*”, y luego encontrar el matiz que prescribe el compositor, o “encontrar su propia entonación viva”»<sup>67</sup>

Grigorij Kogan nos muestra en el siguiente ejemplo, la importancia que tiene cada

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p. 51. (Barenboim cita del «Stenogramma lekcii ot 3 janvarja 1938 goda, ll. 30-31, 33-34.» Archivo personal de K. Grinasjuk. — O. Ch.)

<sup>67</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., pp.145-146.

detalle en una obra musical. En su artículo, *Mi maestro V. V. Puchal'skij*, Kogan relata que siendo aún alumno del curso superior del Conservatorio de Kiev, al iniciar sus clases con Puchal'skij, tocó la tercera *Balada* de Chopin en su primera clase, que le había dejado de tarea su nuevo maestro.

«Terminando de escuchar toda la Balada, [...] el profesor sin especial entusiasmo dijo: “No está mal”, añadiendo únicamente que en un lugar [...] estaría bien hacer un pequeño *ritardando*.»<sup>68</sup>

Decepcionado por no haber recibido las alabanzas que esperaba, Kogan regresó a casa pensando:

« ¡Valía la pena cambiarse con el famoso profesor, para oír de él tan insignificante observación! Por sí misma ésta me pareció ser válida, pero cumplirla no era nada difícil — se podía hacer en dos minutos. Sin embargo, en el momento que probé tocar la *Balada*, después de haber “aprendido” este *ritardando*, había pasado algo incomprensible: la pieza, que apenas era algo íntegro, [...] se había “deshecho”. Quedó claro que un pequeño *ritardando* exigía las mismas modificaciones en otros lugares similares, estos a su vez, resultaron no ser adecuados a mi matización de los lugares contiguos etc., etc. En pocas palabras, se tuvo que rehacer ni más ni menos que todo el plan de la *Balada*, toda su interpretación.»<sup>69</sup>

En la clase siguiente, Puchal'skij de nuevo escuchó toda la *Balada*, para decir luego:

«... la vez pasada tuve la duda de qué hacer con Usted. Veo que Usted ya *toca*, *toca* seguro y en cierto sentido bien, se puede decir. Pienso, voy a probarlo qué clase de pájaro es. Si Usted, al hacer lo que yo le había pedido hubiera dejado lo demás como estaba, entonces no perdería mi tiempo con Usted: lo graduaría lo más pronto posible — y vaya Usted con Dios. Sin embargo, parece que Usted entiende el *cuadro*, comprende *qué y para qué*; entonces, de Usted podrá resultar *algo*...»<sup>70</sup>

Decidimos ofrecer esta cita casi completa para mostrar también otra característica

<sup>68</sup> KOGAN, G.: «Moj učitel' V. V. Puchal'skij» *Sovetskaja muzyka*, 1970, № 10 (ahora en: *Izbrannyye stat'i*. vyp. 2. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1972, pp. 169-170.)

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Cfr. *Ibidem*.

importante del método de Puchal'skij, que consistía en dejar mucho campo libre para el trabajo independiente del alumno, obligándolo a pensar y a madurar. Sus observaciones y peticiones siempre fueron muy escuetas, pero iban al punto. En el caso de Nikolaev, podríamos decir lo mismo, y siempre le agradeció a Puchal'skij por enseñarle con su propio ejemplo, el arte de ser maestro.

## El Uso del Pedal

Sobre el uso del pedal en la metodología de Nikoalev, desafortunadamente disponemos de poca información al respecto. Aunque sabemos por sus alumnos que a este tema le había dedicado mucha atención en algunas de sus lecciones. Sobre este respecto, su alumna Tamara Berkman, escribe:

«...cuan provechosos e instructivos conocimientos habían obtenido los oyentes de la interesantísima lección dada por Leonid Vladimirovič, dedicada a los problemas de la pedalización.»<sup>71</sup>

Otro testimonio sobre la metodología del uso del pedal, lo encontramos en *Los caminos del arte* de su discípulo V. Bogdanov-Berezovskij. El autor cuenta sobre una de las lecciones impartida por Nikoalev en la primavera de 1921, ó 1922, en el Conservatorio de Leningrad.

«Él había hablado sobre [...] la infinidad de los recursos acústicos de la pedalización, que concede ilimitadas posibilidades para el uso de los armónicos, y hasta los sub-armónicos. Es lamentable que estas lecciones no se estenografiaran. La publicación de este texto habría llevado a la aparición de un curso de metódica de la interpretación pianística, casi completo por la amplitud de todos los aspectos del arte pianístico.»<sup>72</sup>

En los apuntes de Nikolaev sobre el uso del pedal, por desgracia él sólo escribió sobre las reglas elementales conocidas de su uso, que tienen que ver más con la

---

<sup>71</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele y druge» op. cit., p. 118.

<sup>72</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. op. cit., p. 50.

“gramática” musical, y no con el pedal como recurso artístico. Sin embargo, es preferible relatar un poco lo que se sabe sobre el pedal artístico en el método de Nikolaev, que repetir estas reglas elementales.

De la obra ya citada de N. Fishman, *Anotaciones sobre un libro ya leído*, éste relata como en el primer año de sus estudios con Nikolaev en el Conservatorio,...

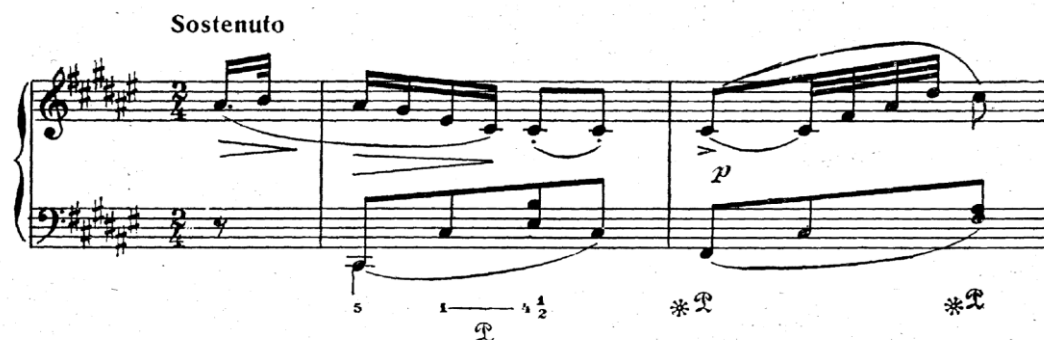
«...tuvo dificultad en resolver un problema, relacionado con el primer compás del Nocturno\*: con el pedal salía aceptable pero sucio, y sin el pedal — limpio, pero mal.»<sup>73</sup>

N. Fishman continúa con su relato, en el que describe la lección que Leonid Vladimirovič le había dado sobre el uso del pedal en el Nocturno de Chopin.

«El arte del pedal consiste en tratar de reconciliar las tendencias contrarias de la melodía y la armonía. La melodía, nacida del canto, aspira a que la altura de su sonido que fluye sea en cada momento absolutamente libre de cualquier sonido adicional [...]. La armonía, nacida a su vez por el golpe sobre las cuerdas, significa un indispensable conjunto de sonidos, al cual no bastan siquiera dos sonidos, se ambiciona por la unión de los sonidos en un acorde [...]. El piano es el instrumento que combina a la melodía y la armonía con iguales derechos. Por eso, en sus aspiraciones contrarias, tienen que ceder una a la otra, sacrificar algo en nombre del propósito común artístico. Si una melodía se mueve hacia arriba, el bajo se encuentra en el extremo de los graves, y el espacio entre ellos está lleno de las sonoridades del acorde y sus armónicos, entonces se puede, poniendo en alerta el oído, mezclar en la melodía los sonidos del acorde con los sonidos que no lo son. Sin embargo, si la melodía se mueve hacia abajo, no se pueden entonces mezclar siquiera los sonidos del acorde. No hay que apresurarse con el uso del pedal. Es mejor sostener un momento a la nota del bajo con el quinto dedo de la mano izquierda:

<sup>73</sup> FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., pp. 144-145.

\* Nocturno en Fis-Dur de Chopin. — *O. Ch.*



He aquí la primera regla de la pedalización, — había concluido Leonid Vladimirovič [...]. — Está limpio, y la armonía se conserva. Pero de las siguientes reglas son tantas, que todas ellas no se puede ni siquiera contar.»<sup>74</sup>

Esta “pequeña lección”, registrada por Natan Fisman, contradice completamente la opinión de S. Savšinskij, de que Leonid Nikolaev utilizaba el pedal únicamente según la necesidad de los bajos, y no de la melodía. En su obra sobre Nikolaev, Savšinskij escribe:

«Él enseñaba a pedalizar los bajos y no la melodía. En éste, como en muchos otros casos, dominaba el apego al principio armónico. Exageradamente estricto con la limpieza en el uso del pedal armónico, Leonid Vladimirovič no toleraba cuando en el pedal posterior, se quedaban los reflejos sonoros de la armonía anterior, y a la vez le gustaba, sobre todo en los bajos largos (los “pedales” de órgano), encimar los espesos colores, mezclándolos armónica y tímbricamente. [...] pero el principio armónico del uso del pedal, al monopolizarse, inevitablemente llevaba a la monotonía tímbrica.»<sup>75</sup>

Como podemos observar, Nikolaev no “monopolizaba” el uso del pedal en sus funciones armónicas, — como lo había expresado S. Savšinskij — aunque en las obras románticas, su preferencia estética por las sonoridades espaciosas lo inclinaba más por el uso del pedal armónico. Pero definitivamente, Nikolaev no usaba el pedal bajo un principio preventivo del “que no pase nada”.

N. Fishman señala como Nikolaev con sarcasmo, criticaba las indicaciones del pedal en la redacción de la *Fantasia* en Do mayor op. 17 de R. Schumann, que

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. op. cit., p. 135.

citamos a continuación en el siguiente ejemplo:



Nikolaev con toda razón, consideraba que al cambiar en este fragmento el pedal en cada bajo de la figuración, se le quita a la sonoridad de la pieza todo el encanto de los armónicos, y cambia por completo su carácter. Él sugería dejar un sólo pedal durante los dos compases, pero sin descuidar (con la ayuda del oído) las proporciones entre todos los planos sonoros: el bajo, la melodía, el reflejo de la melodía en la mano izquierda y la figuración armónica.<sup>76</sup> El mismo principio de pedalización es aplicable a muchos de los *Nocturnos* de Chopin.

Los ejemplos que encontramos en el artículo de Fishman hablan de la diversidad en el tratamiento de Nikolaev sobre el problema del pedal, como recurso artístico. Tampoco Nikolaev despreciaba la posibilidad de desistir en ocasiones del uso del pedal en algunos momentos sonoros, tanto con propósitos artísticos, como técnicos.

<sup>76</sup> Cfr. FISHMAN, N.: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» op. cit., p. 144. [La redacción de la *Fantasia* de R. Schumann, pertenece a A. Goldenweiser. — O. Ch.]



## CAPÍTULO XIII

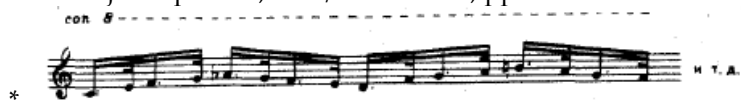
### SOBRE EL TRABAJO TÉCNICO

A pesar de ser un maestro mundialmente reconocido, la figura de Heinrich Neuhaus no estuvo libre de controversias. Sobre todo cuando tratamos su relación con los aspectos técnicos de la enseñanza e interpretación pianística. La manera en como Gustav Neuhaus, su padre, enseñaba la técnica a sus alumnos sin ningún objetivo musical, y solo el movimiento mecánico de los dedos, le había provocado un duradero conflicto a Heinrich, quien describe así los recuerdos de su infancia:

«...él toda su vida arduamente se ejercitaba en el piano, tocaba interminablemente los ejercicios: escalas, arpeggios, terceras, sextas, octavas, estudios de Clementi y Kramer, y obligaba hacer lo mismo a sus alumnas. Frecuentemente una alumna, o dos a la vez, tocaban al unísono y con mucho entusiasmo en un solo piano el Hannon ¡en octavas! ¡En menor! ¡Y además con “puntillos”! mientras que mi padre “para no perder tiempo”, les hacía coro. ¡Era un estruendo espantoso! ¡No me puedo olvidar aquella sensación de dolorosa tristeza y de repugnancia (*nausée*) — sentía dolor y náuseas en la cavidad estomacal, — cuando yo a la edad de los ocho-nueve años desde el otro cuarto escuchaba este retumbo y a veces también tenía que participar en esto! \* Es increíble, como yo no empecé a detestar la “música” de una vez por todas. (Por otra parte, mi actitud hacia el ejercicio en la “técnica” estuvo traumatizada por mucho tiempo, y apenas a los dieciséis “empecé todo desde el principio”— y totalmente de distinta manera.). [...] Respecto a la “técnica”, los ejercicios y toda clase de “Studieren”, yo simplemente estaba traumatado.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominaniija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd.1983, pp. 39-40.



Desafortunadamente el método de enseñanza de su padre no era una práctica aislada. De acuerdo con Heinrich Neuhaus mismo,... «...desde el punto de vista de la metódica musical, algunas posiciones erróneas en la pedagogía de mis padres eran características, típicas y ampliamente propagadas en aquél tiempo.»<sup>2</sup>

Más aún, la escuela de los Neuhaus se consideraba una de las más exitosas, y la tenían en buena estima A. K. Glazunov y N. A. Rimskij-Korsakov, ya que algunos de sus alumnos talentosos lograban entrar en los conservatorios de St. Peterburg, Moscú y Kiev, para continuar con sus estudios profesionales.

H. Neuhaus recuerda como aquella gimnasia, que no tenía nada que ver con la música, le había creado un fuerte conflicto: su amor por la música correspondía a su odio por la “técnica”.

«Desde la infancia recuerdo aquel estado de ánimo que me dominaba, especialmente cuando nosotros “a ocho manos” (!) chirriábamos en dos pianos las escalas, arpeggios, etc. [...], y mi imaginación trabajaba completamente independiente del ruido que producíamos, ya que por mi cabeza pasaban pensamientos entretenedores, fantasías (espíritu soñador — “el indicio de los débiles” — siempre fue mi talón de Aquiles), y visiones que me dominaban, mientras las manos tontas corrían mecánicamente sobre el teclado de arriba a abajo, hacia arriba y hacia abajo ... Este acostumbrado y vicioso “desdoblamiento de la personalidad” tenía un efecto funesto sobre mi desarrollo pianístico; cuando comencé a aprenderme las piezas que me gustaban, — mi padre pronto me empezó a dejar piezas bastante difíciles, y yo las disfrutaba mucho, — no había ninguna conexión ni sucesión entre el proceso de asimilación y aquél trabajo que hacíamos cuando tocábamos ejercicios y estudios, es decir, cuando nos ocupábamos de la “técnica pura” — no hay ni que hablar, ya que precisamente por eso la “técnica” resultaba ser sucia... » [*Ibíd.*, p. 42.]

Para muchos maestros de piano, lo más importante era que los dedos hicieran bien

---

Yo me despertaba a veces con estos sonidos siniestros como las pisadas del Comendador,\* irremediables como sentencia de muerte, y de verdad quería morir, porque volver a dormirme era imposible. [N. de H. N.] \*Neuhaus hace referencia al padre de Donna Anna, Don Carlos el Comendador, en la versión del *Don Juan* de Aleksandr S. Puškin, *El Invitado de Piedra*. — O. Ch.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 40

su trabajo técnico, ya que todo lo demás, es decir, lo musical, no requería de mayor esfuerzo, ya que se arreglaba solo. El trabajo intelectual artístico de búsqueda interpretativa no se tomaba en consideración. En ocasiones, cuando el padre de Neuhaus encontraba a su hijo repitiendo algunas frases sencillas, buscando algo en ellas, lo interrumpía diciéndole que no perdiera el tiempo. En sus apuntes autobiográficos, H. Neuhaus escribe:

«Se consideraba que existe la “técnica” pianística, la cual requiere de un enorme trabajo y un mayor esfuerzo, y existe el “interior”, la musicalidad natural, la que no demanda casi esfuerzo alguno, ya que ella misma dicta sus leyes. Es claro para todos, que tal punto de vista dualista sobre el trabajo del artista no puede causar nada más que perjuicio.» [*Ibíd.*, p. 40.]

¿Por qué citamos aquí todas estas líneas? Porque consideramos que son importantes para comprender cómo se estaba formando la conciencia musical de H. Neuhaus, y qué repercusión tuvo la enseñanza de su padre, Gustav Neuhaus, en el método pedagógico de su hijo.

### Consideraciones Generales

Desde las primeras líneas dedicadas al trabajo técnico del pianista, H. Neuhaus señala que el problema de la técnica, consiste en saber “cómo hay que hacer aquello que se llama la interpretación artística al piano”,<sup>3</sup> apartándose de esta manera del concepto de la técnica pianística, entendida como un complejo de elementos técnicos que están separados del objetivo musical — la interpretación. Pero antes de saber “cómo” se consigue el objetivo, hay que tener una clara noción sobre el “qué”, o cuál es este. Por esta razón, Neuhaus considera que el desarrollo musical tiene que preceder al desarrollo técnico, o por lo menos ir a la par con él, y no al revés: «No se puede formar la técnica sobre un lugar vacío, del

---

<sup>3</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Klassika XXI, 1999, p. 90.

mismo modo como no se puede crear una forma privada de contenido.»<sup>4</sup>

Pero cuando está claro qué es lo que se quiere lograr, es mucho más fácil llegar al objetivo deseado: «La meta misma nos indica los medios para ser alcanzada...»,<sup>5</sup> — señala Neuhaus.

Pero a pesar de considerar a la técnica solo como un medio para alcanzar cierto objetivo artístico, Neuhaus cree posible abstraerse estrictamente de la música, para solo hablar del instrumento, el pianista, y sus recursos técnicos. En sus *Apuntes autobiográficos*, Neuhaus escribe:

«El aislamiento de la técnica en un complejo autónomo es justo, inevitable y viejo como el mundo mismo. Al fin y al cabo también en el arte la “técnica decide todo”, y en definitiva el cómo, parece ser más importante que el qué [...].»<sup>6</sup>

No obstante, Neuhaus aparentemente se contradice, cuando escribe sobre la obra del pianista y pedagogo húngaro J. Gát, *Die Technik des Klavierspiels*,<sup>7</sup> en donde expresa lo siguiente:

«...yo nunca podía entender cómo se puede separar completamente la técnica pianística del propio arte, es decir de la música, y escribir sobre ella un trabajo especial.»<sup>8</sup>

En base a este proceso de comprensión y conceptualización de la técnica, Neuhaus establece algunas premisas, que considera necesarias para lograr el dominio técnico, y de las cuáles habla en su libro *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística*:

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i...* op. cit., p. 42.

<sup>7</sup> GÁT, J.: *Die Technik des Klavierspiels*. Budapest, Corvina-Verlag, 1956. József Gát — pianista y pedagogo húngaro. El libro de József Gát había suscitado mucho interés entre los pianistas soviéticos en los años 50-60-a. Se menciona prácticamente en cada publicación dedicada al arte pianístico en estos años. Fue maestro del conocido pianista suizo de origen húngaro Tamás Vásáry, en la academia *Ferencz Liszt* de Budapest. En 1948 T. Vásáry fue ganador del concurso *Ferencz Liszt*, obteniendo el reconocimiento en Moscú. Obtuvo la nacionalidad suiza en 1971. Cfr. CHISSELL, J.: «Vásáry, Tamás» *Grove Music Online*.

<sup>8</sup> NEUHAUS: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 14. Sobre el libro de Gát, Neuhaus escribe: «El trabajo de József Gát “La técnica pianística” es un libro bueno y completo, sin embargo, ¿ayudan realmente a quien lo estudia las interminables fotografías de las manos de distintos pianistas etc., etc.? A pesar de mi respeto en principio hacia tal trabajo, como resultado de una paciencia digna de elogio, no lo pude leer completo, no me alcanzó el aliento...» (*Ibid.*, pp. 13-14).

1. Tomando en cuenta de que muchos pianistas no utilizan todas las posibilidades motrices de su cuerpo, proporcionadas por la naturaleza misma, H. Neuhaus recomienda que en el proceso interpretativo participen todas las partes del cuerpo, empezando por las puntas de los dedos, y terminando por la espalda, el punto de apoyo sobre el taburete, y los pies.
2. Hablando de la mecánica de la ejecución pianística, Heinrich Neuhaus considera que tocar *piano* no es nada difícil, tomando en cuenta de que basta con una presión mínima del dedo para hacer sonar el piano, y para sacar el sonido más fuerte es suficiente levantar la mano unos 20-25 centímetros sobre el teclado, y bajarla utilizando su propio peso sin frenarlo, y sin ejercer una presión extra. Pero tocar *piano* muy bien, sí lo es, como es difícil también hacer bien cualquier cosa. Según H. Neuhaus, lo más difícil en el proceso mecánico de la ejecución pianística, es tocar muy rápido y muy fuerte durante un largo lapso de tiempo. Por eso es de suma importancia saber aprovechar al máximo nuestras posibilidades físicas.
3. Para Neuhaus, la fórmula de Chopin de las cinco notas (Mi-Fa#-Sol#-La#-Si(#)) es la esencia y el principio de la enseñanza pianística, la “semilla que da la mayor cosecha”, aunque como él mismo lo afirma, le había costado tiempo en llegar a esta conclusión. A su juicio, esta fórmula vale mucho más que todos los trabajos escritos por F. Steinhausen, R. Breithaupt, Elisabeth Caland, o Marie Jäell, etc., etc.<sup>9</sup>

«Esta pequeña fórmula verdaderamente “pesa más que muchos tomos”»<sup>10</sup>



Al tocar este ejercicio como...

«...un ligero *portamento* con la participación de la muñeca, de tal manera que en cada articulación se sienta la total flexibilidad y libertad, — [y el que toca, enseguida se verá obligado a] — hacerse amigo del instrumento, sentir, que el piano y el teclado no es

<sup>9</sup> Sobre F. Steinhausen, Marie Jäell, Elisabeth Caland, y R. Breithaupt, véase *supra*, cap. IV, *La Teoría del Pianismo Como Ciencia*.

<sup>10</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 92.

una máquina ajena, [...] sino un ser cercano, familiar y comprensible...» [*Ibidem.*]

4. Continuando con lo dicho en el punto número dos, H. Neuhaus trata de reducir la ejecución al piano (solamente desde el punto de vista de su mecanismo) a una sencilla fórmula:

«El piano es un mecanismo (y además muy complejo y delicado), y el trabajo de una persona en éste, en cierto sentido, es “mecánico”, al menos porque ésta se ve obligada a llevar su organismo en concordancia con la mecánica. Al obtener el sonido del piano, la energía de la mano (dedos, antebrazo, todo el brazo etc.) se transforma en la energía del sonido. La energía que recibe la tecla se determina por la fuerza del golpe —  $F$  — y la altura —  $h$  — del levantamiento de la mano antes de bajarla al teclado. Dependiendo del grado  $F$  y  $h$ , la mano al momento de golpear tiene cierta velocidad —  $v$ . Son precisamente la velocidad ( $v$ ) y la masa ( $m$ ) del cuerpo que golpea (sea el dedo, el antebrazo o todo el brazo), las que determinan la energía recibida por la tecla.» [*Ibid.*, p. 94.]

Para justificar el uso de estos términos técnicos, Neuhaus nos dice:

«Me podrían preguntar: ¿y para qué toda esa matemática en conjunto con la música, si todo esto se puede expresar de una manera no tan árida y racional? He aquí mi respuesta: antes ya había dicho, que mientras mejor conoce el pianista aquellos tres elementos de los que ya se ha hablado, — es decir, en primer lugar la música, en segundo lugar a sí mismo, y en el tercer lugar al piano, — hay más garantía de que él será un maestro y no un diletante. Y mientras el pianista pueda adecuar su práctica más a las formulaciones exactas, que tengan el poder de la ley, — aunque no plenamente matemáticas, — más sólido, profundo y fructífero será su conocimiento.» [*Ibidem.*]

Y luego añade:

«Pienso que las reflexiones ligadas a las nociones extraídas [de las ciencias] de la física y la mecánica, ayudarán a una persona razonable a comprender la función e importancia del antebrazo, del codo, etc., es decir, de todo el cuerpo, y el objetivo, que en este caso es la ejecución pianística, sea una buena y correcta ejecución.» [*Ibid.*, p. 104.]

Hablando en términos de la física, H. Neuhaus conseguía de sus alumnos los resultados musicales:

«Muchos de mis alumnos han asimilado tan bien el valor práctico de estos términos, que a veces con una breve observación: ¡*F* demasiado grande! el alumno baja la velocidad de la caída del brazo al piano, y el sonido se hace más lleno y suave. O tengo que advertir: *F* insuficiente, y el alumno enseguida entiende, que no había dado el sonido lo suficientemente profundo y compacto, porque erróneamente le había quitado al brazo una parte de su peso natural, es decir, había frenado la caída de este peso antes de que la mano llegara a tocar el teclado [...]» [*Ibid.*, p. 96.]

Definitivamente, H. Neuhaus no creía necesario profundizar más en los aspectos fisiológicos, para poder lograr lo deseado en la interpretación. En su artículo *Hacia dónde aspiraba como músico-pedagogo (Para el centenario del Conservatorio de Moscú)*, escrito un año antes de morir, H. Neuhaus regresa a este pensamiento:

«Insisto, lo más substancial de lo que se pueda decir sobre el trabajo y las acciones del pianista en el piano, está expresado — con un poco de habilidad para generalizar y encontrar las bases teóricas en la práctica — en fórmulas elementales que conocemos de la física y mecánica. No solamente el científico, sino también un profano (me refiero a mí) sienten una cierta incomodidad, por el hecho de que a las fórmulas científicas exactas se les añade un cierto sentido simbólico (debido a que el cuerpo humano es una materia viva, y no muerta), lo que la ciencia no admite. Aún así, considero que para alguien que estudia el piano, y los métodos de su dominio, la interpretación “semi-simbólica” de estas fórmulas puede ser aún más útil que algunos tomos de los confabulados metodistas del pasado, como Breithaupt — especialmente Erwin Bach — y otros, los que a ciencia cierta no sabían tocar el piano por falta de talento, pero con más ganas aún hacían divagaciones sobre él.»<sup>11</sup>

H. Neuhaus considera que los conocimientos sobre la anatomía y la fisiología del movimiento, no son los que en realidad ayudan al arte pianístico. Muchas veces es lo contrario, y distraen la atención del pianista de lo que en verdad es importante,

---

<sup>11</sup> NEUHAUS, H.: «K čemu ja stremilsja kak muzykant-pedagog (K stoletiju Moskovskoj konservatorii)» en: *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i*, op. cit., 1983, p. 85.

es decir, de todas aquellas cosas de las que Neuhaus habla en su libro. En un pie de página de este mismo artículo, Neuhaus explica lo que él considera erróneo en las ideas de los anatómo-fisiólogos:

«...tocar el piano es un arte, el pianista es un artista y no “un cuerpo que convierte la energía motriz en energía sonora”, pero así se percibe después de leer semejantes libros. Es inadmisibile hablar así sobre el arte.»<sup>12</sup>

Y en *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística*, agrega:

«Sinceramente les diré, que si sé conseguir lo que tengo en mente, si puedo realizar mi “idea” en la interpretación, entonces a mí me da igual cómo se está comportando en este momento mi codo, qué están haciendo mis flexores y extensores, y si en mi trabajo está participando o no el páncreas.[...], los conocimientos que obtenemos investigando sobre la pronación y supinación — demostrado está — de ninguna manera ayudan al arte pianístico, y principalmente aparecen allá, en donde no hay verdaderos conocimientos, sobre los cuales se habla en este libro y que son los que realmente ayudan a perfeccionar la ejecución pianística.»<sup>13</sup>

Pero si leemos el prefacio a la segunda edición de este mismo libro, encontraremos una frase que revela la ambivalencia de H. Neuhaus sobre este tema:

«Confieso, que cuando con desdén hablé sobre la pronación y la supinación, les “mentí”, en realidad me intereso mucho en toda la fisiología de nuestro trabajo y mis alumnos lo pueden confirmar, y cuando es necesario, le prestó bastante atención.»  
[*Ibíd.*, p. 14.]

Aquí nos podemos percatar de que en esta polémica, al tratar de defender algunas de sus convicciones, Neuhaus hablaba despectivamente de cosas que en realidad no despreciaba. Su carácter temperamental lo llevaba a estos extremos, y obviamente esto causaba malentendidos. Aun así, continuando con la cita anterior, Neuhaus escribe:

«Solamente quise decir, que se puede conocer a fondo todas las leyes del trabajo del

<sup>12</sup> *Ibidem.*, (pie de página).

<sup>13</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Klassika XXI, 1999, p. 104.



pianista, como el proceso fisiológico, y con todo y eso no saber nada sobre el pianismo como arte.» [Ibidem.]

Por lo que vemos, no era su intención promover el completo abandono del estudio fisiológico, sino prevenir el no quedar atrapado en éste, a costa de la misma música. Pero a pesar de estas aclaraciones, consideramos que en todos estos contradictorios enunciados de Neuhaus, sobre la fisiología y la mecánica del arte pianístico, que oscilan entre expresiones despectivas sobre el trabajo técnico mecánico, y expresiones que confirman la importancia de la técnica en la interpretación, se revela su complicada relación hacia los diferentes aspectos de la técnica pianística.

En 1987 se publicó la versión en castellano de esta obra, en la editorial *Real Musical* de Madrid.<sup>14</sup> Lamentablemente, en esta publicación no se añadió el prólogo del autor a la segunda edición del libro en ruso. En éste, Neuhaus da respuesta a las críticas sobre su libro (principalmente de Lev Barenboim), en donde aclara y justifica algunas ideas haciendo ciertas correcciones, pero sin corregirlas en el texto principal, pidiendo a los lectores que hagan las respectivas rectificaciones. Todas las ediciones posteriores llevan este prólogo, lo que resulta indispensable para la correcta comprensión de las ideas del autor.

Por ejemplo, el estilo espontáneo en el cual está escrita su monografía, a veces lo hace descuidar en el uso de algunos términos científicos.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> NEUHAUS, H.: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*. trad. cast. Guillermo González – Consuelo Martín Colinet. Madrid, Real Musical, 1987. Al parecer, esta traducción no fue hecha del original en ruso, sino de la edición francesa (*L'art du piano*. Broché Van de Velde, 1971), ya que en ésta se incluye en la página 9 una fotografía autografiada (en ruso) de Sviatoslav Richter, en la que da la bienvenida a la traducción francesa del libro. Sin embargo, en la traducción al castellano del autógrafo, situada abajo del mismo, la referencia a la edición francesa queda omitida. También pudimos observar en esta edición la desaparición de algunos pies de página, y hasta párrafos completos del texto del autor. Además de cambiar el sentido de algunas ideas importantes. De ahí el motivo por el cual esta traducción en varios aspectos no es fiel a lo expresado por H. Neuhaus. Es una lástima, porque este tipo de inexactitudes en vez de ayudar a los pianistas lectores, crea confusión y da una visión errónea sobre uno de los pedagogos más importantes del arte pianístico ruso. — O. Ch.

<sup>15</sup> Se trata por ejemplo de las categorías del subconsciente y de lo emocional, que Neuhaus utiliza indistintamente, motivo por el cual estuvo sometido a severas críticas. — O. Ch.

El mismo Neuhaus nos dice:

«Al principio no pensaba seriamente en editar mis apuntes — éstos eran más como una conversación espontánea con los alumnos y conocidos; de allí posiblemente viene cierta discrepancia del estilo y el tono de mi libro, con lo que comúnmente esperan de los trabajos metódicos [...] Me permito recordarles, que mi libro no es un reporte oficial, tampoco es la ponencia de algún funcionario. [...] Lo que escribí es ante todo mi opinión personal. [...] Yo simplemente contaba sobre mi experiencia de vida, y al mismo tiempo, reflexionando.»<sup>16</sup>

Esta espontaneidad de sus apuntes, a veces fue la culpable de inexactitudes, o de exageraciones, provocadas por el aire polémico de ciertos pasajes. Sobre estos lugares hablaremos a su debido momento más adelante.

En general, a lo largo de la lectura de su obra literaria, se percibe en Neuhaus sentimientos encontrados hacia lo que él mismo llamaba, mecánica de la ejecución pianística. Prejuiciado desde la infancia por la manera despótica de su padre de enseñar la técnica pianística, Neuhaus deposita todo su empeño en el desarrollo musical de sus alumnos.

Al referirse a su maestro Leopold Godowski, a quien siempre le agradeció el que nunca le haya hablado de técnica, sino siempre de música, Neuhaus escribe:

«Godowski hablaba poco con los alumnos en clase, y casi nunca sobre la técnica. Muchos de aquellos alumnos que llegaban de todas las partes del mundo a estudiar con Godowski, esperaban que el gran virtuoso les abriera los “secretos” de la maestría técnica. Ellos quedaban decepcionados. Godowski en las clases hablaba solamente sobre la música, y sus consejos trataban exclusivamente sobre la interpretación artística de la obra. Ante todo, Godowski apreciaba en los alumnos el talento musical, la capacidad de pensar musicalmente.»<sup>17</sup>

Y en sus recuerdos sobre Leopold Godowski, Neuhaus escribe:

---

<sup>16</sup> NEUHAUS, H.: «Predislovie ko vtoromu izdaniju» en: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*. Moskva, Klassika XXI, 1999, pp. 10-12.

<sup>17</sup> NEUHAUS, H.: «Pamjati Leopol'da Godovskogo» en: *Razmyslenija, vospominanija, dnevniki*, op. cit., p. 171.

«Él principalmente hablaba sobre el oído, hacía el análisis sonoro de las obras, y corregía las imperfecciones en este aspecto [...]. Sobre la técnica, no recuerdo que él dijera algo preciso.»<sup>18</sup>

Es lógico pensar, que lo que más le atraía a Neuhaus del estilo su maestro, también él lo aplicaría en su práctica pedagógica. Y así fue. No obstante, al final de su vida aparecen algunos tonos de decepción al respecto: «Debo de decir, y me apena, que yo también en algo heredé esta manera.»<sup>19</sup>

Y así, en su última obra, a los 75 años de edad! Neuhaus pone en duda su propio método de enseñanza:

«En calidad de autocrítica tengo una duda más, que aparece enseguida: si bien, mis alumnos en general tocan técnicamente muy acabado, tomando en cuenta las bases de la formación pianística, que paulatinamente se fueron estableciendo desde que yo tenía dieciséis años, y que yo les trataba de inculcar gracias a mi exigencia artística, de todas maneras a veces pienso que a la técnica como tal, a la ejecución pianística como “algo en sí”, no siempre le presté mucha atención.»<sup>20</sup>

H. Neuhaus explica que el trabajo pedagógico en el conservatorio, no debe de asemejarse al de en una escuela inicial de música, o al de una preparatoria musical, en donde los alumnos adquieren los conocimientos técnicos básicos, ya que en el conservatorio, el repertorio artístico demanda antes que nada la atención sobre la “comprensión de la música y su realización”. En esto Neuhaus había concentrado principalmente todos sus esfuerzos como pedagogo, y sin embargo, de todas maneras no estaba del todo convencido:

«...el trabajo, las demostraciones, las explicaciones sobre qué está tocando el alumno, o qué es lo que tiene que tocar usualmente, quitaban tanto tiempo, llenaban la clase tan densamente, que para el más detallado estudio del problema de cómo tocar, es decir, para separar la cuestión de la técnica pianística en una disciplina autónoma,

---

<sup>18</sup> NEUHAUS, H.: «Vospominaniya o Leopold' de Godovskom» en: SOKOLOV, M. G., ed.: *Pianisty rassskazyvayut*. Vyp. 1, ed. 1. Moskva, «Muzyka», 1979/2e izd. 1990, p. 28.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> NEUHAUS, H.: *Razmyšleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i*. op. cit., p. 55.

simplemente no alcanzaba el tiempo. Me parecía que, si sobre la música misma, sobre sus leyes y exigencias yo me expresaba con cierta precisión, sobre la claridad en la cuestión del “cómo llevarlo a cabo”, el tiempo sería substancialmente menor. [...] Sin embargo, sin embargo.../ Cuando trato de “abarcar con la mirada mental” todo mi camino pedagógico, no puedo librarme de la sospecha de que algo en el sentido del pianismo puro me faltó por hacer, y que en algunos momentos no me esforcé lo suficiente...» [*Ibíd.*, p. 55-56.]

Tampoco lo dejaba tranquilo la opinión de algunos de sus alumnos, en cuanto que él debía de enseñar únicamente a los jóvenes talentosos. Esta opinión también tenía que ver con el hecho, de que Neuhaus prácticamente no daba consejos técnicos como tales. Claro está, que los pianistas talentosos, quienes tenían buena escuela anterior a sus estudios con Neuhaus, con facilidad encontraban los medios técnicos adecuados a las exigencias musicales del maestro. Lo que no podríamos afirmar de los jóvenes ordinarios. He aquí lo que escribe Neuhaus al respecto:

«Mi capacidad para “caer en el éxtasis” de la música, justamente en el proceso de su explicación (es decir, en el ardor de la comunicación), cuando deseaba infundir al alumno los más finos y ricos medios para su realización, todo lo que se puede considerar técnica en el más amplio sentido “griego”, me producía las más amargas decepciones, ya que [...] mis conocimientos excesivamente profundos, y los consejos técnicos demasiado finos, resultaban ser vanos; para el alumno común (y claro está, que este no era muy buen alumno) eran hasta nocivas, ya que aplazaban el logro del objetivo a los dominios de lo inalcanzable, de lo irrealizable, y le provocaban un sentimiento de impotencia e inferioridad\*...»<sup>21</sup>

Claro está que Neuhaus prefería por mucho las exploraciones en el sentido musical, que en el sentido fisiológico. Su espíritu artístico no lo dejaba ocuparse de

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 54. \* Lo que conseguía era justamente lo contrario a lo que se empeñaba Chopin, diciendo al alumno: confíe en que está tocando bien, — y entonces va a tocar mejor. [N. del A.]

Más adelante Neuhaus explica aún mejor qué es lo que pasaba con este alumno: «...él [el alumno], a decir verdad, adquiriría ciertos sentimientos e ideas que no tenía antes, pero como eran demasiados, no podía asimilarlos, “la técnica era insuficiente”, no había “perfección”, parecía que él tocaba peor que antes...» (*Ibíd.*, p. 71.)

las tareas prosaicas de la “cocina” técnica de sus alumnos. Además, a pesar de tener sus dudas al respecto, por lo que vemos, Neuhaus lograba salir de sus incertidumbres, convencido de lo apropiado de su método.

«...el maestro de música siempre predominó en mí sobre el maestro de la ejecución pianística. Entre nosotros, esto no es tan nocivo, como piensan algunos pedagogos (y en ciertos casos también pienso yo): este método obliga al alumno a ser independiente, a la búsqueda, al trabajo vivo del pensamiento, es directamente contrario al sistema de adiestramiento, al cual merecidamente no tienen en estima todos los buenos maestros.»<sup>22</sup>

Sin embargo, hasta ahora su método pedagógico sigue causando discusiones. Y la principal causa, son sus ideas sobre la formación técnica del pianista.<sup>23</sup>

## La Seguridad Como Fundamento de la Libertad

Con respecto a la libertad en la interpretación pianística, Heinrich Neuhaus señala que ante todo, no hay que confundir la libertad con la arbitrariedad, ya que se contradicen mutuamente. La libertad es una categoría de la necesidad consciente, y esto significa un cierto orden, mientras que la arbitrariedad está ligada a la anarquía.

Para lograr la verdadera libertad, antes que nada hay que adquirir la seguridad en sí mismo. Sin embargo, la seguridad (como también la inseguridad) es el reflejo de la condición psíquica del intérprete, tanto en lo musical, como en su personalidad. Así es que para lograr la seguridad técnica, se tiene que trabajar en dos direcciones — tanto física, como psíquicamente.

Para influir sobre la psique de un alumno, y ayudarle deshacerse de tales actitudes como la indeterminación, la indecisión, o la turbación, H. Neuhaus recomienda

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>23</sup> Cfr.: CHITRUK, Andrej F.: *Odinnadcat' vzgljadov na fortepiannoe iskusstvo*. Moskva, Klassika-XXI, 2007, pp. 259, 266-267.

ante todo desarrollar sus aptitudes musicales, imaginativas, auditivas, artísticas, es decir, sus cualidades cerebrales, ya que...«...mientras haya más seguridad musical, habrá menos inseguridad técnica.»<sup>24</sup> Para conseguir la libertad física, hay que encontrar la libertad espiritual. Para llenar las lagunas causadas por la falta de talento, es necesario usar el cerebro.

H. Neuhaus categóricamente niega la posibilidad de alcanzar buenos resultados en el estudio, con el puro entrenamiento mecánico. Solamente en la completa concordancia de la educación “musical e instrumental”, se puede llegar a resultados notables.

En este equilibrio “musical e instrumental”, es muy importante la cuestión del repertorio. ¿Qué tipo de obras musicales hay que trabajar para que el desarrollo musical y técnico sea equivalente?

El ideal de repertorio para Neuhaus, se encuentra en las obras de J. S. Bach. Sus piezas instructivas (*Los pequeños preludios e Invenciones*, como también *Los preludios y fugas*) resultan ser un modelo ideal, por la combinación de su alto contenido artístico con los propósitos de la enseñanza técnica. En estas obras es donde el principio de equivalencia entre el desarrollo del buen gusto, la musicalidad por un lado, y el progreso técnico por el otro, se encuentra en su máxima demostración.

«Hay que comprender, que el método de Bach consistía en la concordia de lo técnicamente (motrizmente) beneficioso con lo musicalmente bello, que el antagonismo entre un ejercicio árido y una obra musical, él lo reducía casi al cero. No dudo ni por un momento, que Bach daba a sus alumnos todas las recomendaciones técnicas, más bien motrices, e instrumentales necesarias (como la posición de los dedos, qué digitación usar, la posición del brazo, en qué tiempo y con qué fuerza tocar etc., etc.) [...]; pero es indudable también, que daba estas recomendaciones sin rebajar la música y tocar el clave como un oficio. ¡Alcanzar y rebasar a Bach! — ¿no es un problema digno para la pedagogía musical? [...]» [*Ibid.*, p. 97.]

---

<sup>24</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*, op. cit., p. 96.

*Alcanzar y rebasar a Bach* — así caracterizaba H. Neuhaus la necesidad de crear un nuevo repertorio para la educación pianística, que estuviera al nivel de la obra instructiva de J. S. Bach.

Uno de los métodos para conseguir la seguridad pianística es el que usaron especialmente los pianistas del siglo XIX, y que a la fecha lo siguen usando muchos pianistas contemporáneos. El llamado... «...*langsam und stark* [lentamente y con fuerza]» [*Ibidem.*]

H. Neuhaus lo considera ahora aún más necesario que antes, ya que muchas obras escritas para piano en el siglo XX, demandan mucha más fuerza y resistencia. No obstante, Neuhaus previene a los pianistas en no convertir este método en la única manera de estudio, ya que podría llevar al quien lo practica a un cierto grado de “cerrazón y estupidez”.

Pero más aún, a este “lentamente y con fuerza” Neuhaus añade los términos que cambian la calidad de esta expresión, en... «...*concentradamente, firmemente, [...], “profundamente”* y con precisión [...]» [*Ibidem.*]

Para cumplir con esta calidad, obviamente es necesaria la concentración mental, ya no se puede hablar de un trabajo solamente mecánico. Estas son, según Neuhaus, las condiciones necesarias para realizar este tipo de trabajo técnico:

«...fijarse, de que todo el brazo desde la muñeca hasta la articulación del hombro estuviera completamente libre, que en ningún lugar “se congelara”, que no se tensara, ni quedara rígido, y que no perdiera su potencial (!) flexibilidad, procurando mantener la calma total y utilizando únicamente los movimientos estrictamente necesarios; *le stricte nécessaire* — realizar por completo el principio de economía — uno de los más importantes principios en toda labor, y especialmente en la labor psico-física. Luego: recurrir a la presión o al empuje, solamente cuando sea necesario obtener un sonido con la fuerza deseada, y que no basta con la pura masa inerte; comprender, que entre mayor sea el *h* — la altura desde la cual se está tomando un sonido — tecla o teclas,— menor será (o posiblemente hasta nulo) el esfuerzo o presión que se requiere; por el contrario, entre menor sea el *h* (su mínimo es fácil de establecer: es la profundidad del “hundimiento” de las teclas desde el nivel del teclado [...] hasta la posición, cuando

la tecla llega hasta el “fondo”, y el martinete queda levantado — con este método de producir el sonido, el dedo está tocando la superficie de la tecla antes de presionarla), más “empuje”  $F$  se necesitará para producir un sonido fuerte. De igual manera es fácil determinar el mínimo de la  $V$  (velocidad del empuje) de la tecla para producir el sonido primario, es decir, el primer nacimiento del sonido. [...] si se “sumerge” demasiado lento en la tecla, como si la tecla no fuera el primer eslabón del sistema de palanca, sino una cierta masa elástica similar a la cera suave, o a la masa cruda [para hornear], entonces no obtendremos ningún sonido, porque el martinete, al no recibir el “impulso” (empuje) suficiente, aunque se alzara, sin embargo no golpearía contra la cuerda, y la cuerda permanecerá en reposo y silencio. Desciendan la tecla un poquito más rápido — y recibirán aquél sonido primario, al cual le doy tanta importancia, y además experimentarán con qué precisión será el mínimo de la velocidad  $V$  necesaria para su producción. Tampoco es difícil determinar el límite superior de la  $h$  (si la persona no está completamente sorda, pero eso difícilmente podríamos esperar de un pianista). Aumentando paulatinamente la  $h$ , usted inevitablemente llegará hasta el límite, cuando poco a poco el sonido creciente se convierte en su antagónico — el golpe. Ahora intenten disminuir la  $V$ , dejando sin cambio la  $m$ , (dirigiéndose por supuesto por el oído), y recibirán — casi “al lado” del golpe — un excelente sonido “metálico”. Ahí estará la frontera superior de la  $F$ . De la misma manera, siempre dirigiéndose por el oído, ustedes podrán establecer los límites de la  $F$ , determinar su mínimo y su máximo en cada caso específico, además, experimentando se convencerán de que la  $h$  y la  $F$  son intercambiables, por ejemplo, algo similar a la  $V$  (con poca pero importante diferencia en el timbre) podemos lograr con la mínima  $h$  y una mayor  $F$  (simplemente manteniendo la mano casi por encima de las teclas, tome con un rápido “tirón” una nota o acorde), o con una  $h$  grande y una  $F$  menor (la mano cae al teclado desde una altura considerable, pero con una velocidad mucho menor).» [*Ibíd.*, pp. 98-99.]

En Neuhaus siempre vamos a encontrar los problemas técnicos estrechamente unidos a los problemas del sonido, y estos a su vez — a los problemas auditivos. Entonces, también en la técnica el principal trabajo recae sobre el oído.

«...todos los fenómenos abarcados bajo el concepto de “interpretación pianística” están



indisolublemente unidos entre sí, por eso al hablar sobre el sonido es imposible no hablar sobre su obtención, es decir la “técnica”, al hablar sobre la técnica es difícil de no hablar sobre el sonido, igualmente como no se puede hablar sobre el pedal separadamente del sonido, o sobre todos estos componentes de la ejecución pianística separadamente de su principio organizador — la idea musical.» [*Ibid.*, p. 76.]

## El Aparato Motriz

Como ya habíamos comentado, lo importante para Neuhaus es aprovechar al máximo las posibilidades motrices de todo el cuerpo. Sin embargo, el papel principal se le otorga a los dedos; estos “mecanismos vivos” que pueden actuar tanto independientemente (sobre todo en los casos de *jeu perlé*, o *non legato* de los dedos en la dinámica de *piano*), como en conjunto con todo el brazo, cuando al tocar ciertas frases *legato* se necesita un sonido fuerte, profundo y a la vez cantáble.

«...el momento determinante en la ejecución pianística es el contacto de la punta de los dedos con las teclas, y el cuadro sonoro real, es decir — la música, que resulta de esta acción.» [*Ibid.*, p. 104.]

En aquellos momentos cuando se necesita una mayor fuerza, es cuando en el proceso interpretativo participa todo el cuerpo, y los dedos independientes se convierten en una especie de apoyo, “como columnas”, o mejor dicho, “como arcos bajo la bóveda de la mano”, y que son capaces de soportar toda esta carga.

«Una mano bien organizada de un buen pianista es un colectivo ideal: uno para todos y todos para uno, cada uno — individualidad, todos juntos — un colectivo unido, un organismo único!» [*Ibid.*, pp. 102-103.]

Neuhaus considera que el hecho de que todos los dedos de la mano sean diferentes es una ventaja, a diferencia de otros que opinan, es un inconveniente.

«El pianista experimentado por encima de todo valora que cada uno de sus dedos tiene

cierta naturaleza, que a cada uno de ellos los distingue la preferencia por ciertas funciones comparado con otras, pero a la vez cada uno en el momento necesario es capaz de sustituir a su compañero.» [*Ibidem.*]

Además, Neuhaus creía absurdo tratar de emparejar los dedos; hacer que la fuerza y la calidad de cada uno de ellos sea igual, lo que precisamente ambicionaban los pianistas y maestros del pasado, recordemos las invenciones del siglo XIX, como el *Chiroplast* y el *Dactylion*, o el *Guide-mains*, etc., (v. *supra*, cap. I, *Los Tratados Pianísticos del Romanticismo*). En una de sus lecciones, H. Neuhaus nos dice:

«Sabemos que Chopin protestaba en contra de la así llamada “igualación de los dedos”, él afirmaba: que cada dedo conserva su individualidad, sus diferencias con los demás dedos, porque se puede dar a estas diferencias muy buen uso. Los pedagogos de aquel tiempo — a decir verdad, como algunos hasta el momento — consideraban que era necesario antes que nada igualar las diferencias y la fuerza de los dedos, y colocar los dedos en el teclado como si estuvieran emparejados por una regla.»<sup>25</sup>

Neuhaus está plenamente de acuerdo con Chopin, y plantea el problema de la igualdad de los dedos de la manera siguiente: «...cualquier dedo tiene que poder, y puede producir un sonido de cualquier intensidad...»<sup>26</sup>

De esta frase se deduce, que en caso necesario, los dedos podrán tocar sonidos de la misma intensidad, lo que comúnmente llaman “tocar parejo”. Saber tocar parejo es una de las exigencias básicas.

«Un buen pianista tiene que poder tocar parejo todo lo que se requiere, desde los elementos más sencillos de la técnica — escalas, arpeggios, distintos pasajes, terceras, en general todas las notas dobles, octavas — hasta las más complicadas combinaciones de acordes.»<sup>27</sup>

Esta uniformidad se tiene que conseguir por medio de una cuidadosa atención del oído. En el párrafo dedicado al aparato motriz del pianista, de su obra *Sobre el Arte*

<sup>25</sup> NEUHAUS, H.: «Pokazatel'nyj urok i lekcija dlja pedagogov. Besedy s B. Teplovym i A. Vicinskim» en: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva*. Vyp. 4. M., Muzyka, 1976, p. 32.

<sup>26</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*, op. cit., p. 102.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

de la *Ejecución Pianística*, H. Neuhaus prácticamente no dice nada sobre las otras partes del cuerpo que participan en el proceso interpretativo. Y lo hace a propósito, por razones ya expuestas anteriormente. Él habla solamente sobre las cosas que en su opinión, pueden ayudar a los pianistas a resolver los problemas técnicos con la mayor eficacia.

## La Soltura

La tensión, o la falta de soltura, es el defecto más común en los alumnos que estudian piano. Como sabemos, Neuhaus relaciona este tipo de deficiencia con la carencia, tanto de las habilidades motrices, como del talento musical en general. Y sobre todo con lo segundo, ya que frecuentemente un niño o joven normal, que sabe “correr, brincar, jugar con la pelota, bailar”, etc., al sentarse al piano se pone rígido, con las articulaciones tiesas y difíciles de controlar. Para este tipo de casos, Neuhaus, a parte de algunos ejercicios para la relajación de los músculos y los tendones, recomienda a los maestros el uso de metáforas e imágenes inductoras, con el fin de ayudar al alumno a encontrar la sensación necesaria. Como por ejemplo, la imagen de un puente colgante, que está unido a la articulación del hombro por un lado, y al teclado por medio de los dedos por el otro. Este “puente”, Neuhaus recomienda moverlo en todas las direcciones sin que se despreque el dedo que lo mantiene unido al teclado. El dedo tiene que ser un apoyo muy seguro. Y el “puente” ser muy flexible. Cuando el brazo se eleva sobre el teclado, Neuhaus utiliza la imagen de la grúa.

Otro de los ejercicios que él recomienda es el siguiente: parado, dejar caer un brazo al costado completamente suelto, después con la otra mano tomarlo de los dedos, y levantarlo lo más que se pueda soltándolo de repente, o dejándolo caer “como un cuerpo muerto cae”. Estos ejercicios que recomienda Neuhaus, sirven sobre todo para propósitos cognoscitivos.

«Para el verdadero dominio de su cuerpo (el pianista lo necesita no menos que una

bailarina) es importante saber el “principio y fin” de la actividad, cero tensión (el reposo total) y la tensión máxima (lo que en las máquinas llaman máximo de la potencia del proyecto), y no nada más saber, sino saber utilizarlo al tocar, por supuesto.»<sup>28</sup>

Neuhaus insiste, que para encontrar todas estas constantes, y conocer a la perfección todas las acciones del cuerpo, es necesario trabajar al piano mucho y con perseverancia. Además, es necesario trabajar tanto con las manos, como con la cabeza (el cerebro).

El problema de la soltura está aun más presente en los casos de las manos chicas. La tarea más complicada para este tipo de manos, es no perder la libertad y precisión en la técnica de acordes. Sobre todo cuando es necesaria la rapidez en combinación con la fuerza, y una notable extensión:

«...la tensión excesiva de los músculos (extensores), que estiran los dedos hasta el límite, casi inevitablemente le quita a todo el sistema (desde la articulación del hombro hasta la muñeca) gran parte de su soltura y su peso natural. [...] Cuando estoy obligado a tocar acordes muy difíciles, los que requieren de una tensión máxima de los extensores, es donde prácticamente cada milímetro decide: “limpio” o “sucio”, la *h* en parte se reemplaza por la *v* por causa de la cercanía obligada de la mano hacia el teclado. Pero no totalmente. A veces trabajaba empeñosamente, y sin importar la sensación de enorme tensión por la extensión, y a pesar del gasto de fuerzas para el estiramiento, obligaba al antebrazo y el brazo a sentir su indiferencia hacia esta extensión [...], es decir, ser independientes y libres en la medida de lo posible. Como vemos, en este caso de nuevo todo está en la comprensión práctica de distinguir el trabajo de los diferentes músculos y sus grupos.» [*Ibid.*, pp. 115-116.]

El mismo H. Neuhaus no era un feliz poseedor de manos grandes y con buena extensión. Por eso tuvo que luchar mucho para lograr la libertad y precisión en la ejecución de los acordes, y otros elementos técnicos de la extensión. Sin embargo, gracias a su inteligencia y esfuerzo, llegó a tocar obras como las *Variaciones sobre un*

---

<sup>28</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*, op. cit., p. 106.

tema de Bach de Max Reger, y los *Conciertos* de Chopin sin ningún problema:

«Claro está, que las manos chicas con poca extensión se ven mucho más obligadas a recurrir a los movimientos de la muñeca, el antebrazo y el brazo, y en general al trabajo de la “retaguardia”, que las manos grandes y con vasta extensión. No hay mal que por bien no venga: en ocasiones precisamente por eso las personas talentosas con manos pequeñas y difíciles, comprenden mejor la naturaleza del piano y su propio cuerpo “pianístico”, que algunos poseedores de manos grandes y huesudas.» [*Ibíd.*, p. 114.]

No obstante, Neuhaus creía que la mano muy chiquita “nunca logrará aquella sensación de libertad (y potencia)”, que a las manos grandes por naturaleza. Aunque no se cansaba de repetir que... «...el piano antes que nada se toca con la cabeza y los oídos, y ya después con las manos, ya que con las manos “malas” se puede tocar muy bien, y con unas “buenas” — muy mal.» [*Ibíd.*, p. 116.]

## Los Elementos de la Técnica Pianística



En *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística*, a pesar de considerar los innumerables problemas técnicos que plantean las obras musicales, H. Neuhaus clasifica en ocho los elementos básicos de la técnica pianística.

«Desde el punto de vista de la estadística o — si así se desea, de la “fenomenología” — existen tantos problemas técnicos, cuanto música hay para piano. No solamente cada compositor, sino también cada periodo de su obra nos ofrecen problemas pianísticos

completamente distintos, tanto por su contenido y su forma, como por la factura pianística. [...] por otro lado — en los problemas más diversos se puede encontrar algo general, es posible llevar toda esta riqueza de las formas de exposición pianística a los

elementos más sencillos, y a fuerza de sintetizar y generalizar, llegar al “núcleo principal”, al centro de todo el fenómeno en total. Sobre este “núcleo” (desde el punto de vista del proceso físico mecánico) ya había hablado, cuando proponía los símbolos  $m, v, h, F$ , o el primer ejercicio de Chopin [...].» [*Ibid.*, pp. 117-18.]

En opinión de Neuhaus, estas fórmulas, o elementos técnicos, forman un sistema de asimilación, el cual es el camino para el dominio de la técnica pianística universal.

### 1. El elemento más sencillo, es la sonorización de una sola nota.

«...tomar un solo sonido con un dedo en el piano — que ya es una tarea, además una tarea interesante e importante en el sentido cognoscitivo. [...] /En el piano un solo sonido se puede producir de tantas maneras diferentes, que ésta ya es una tarea técnica muy interesante.» [*Ibid.*, pp. 119-20.]

H. Neuhaus recomienda trabajar con una sola nota de la manera como lo hacen los actores, al tratar de pronunciar un solo sonido “A” de todas las formas posibles, para que cada vez se exprese un sentimiento diferente.

«Si el intérprete tiene imaginación, entonces en una sola nota [...] podrá expresar un sinfín de tonos de sentimientos — ternura, decisión, ira, y el “extático” de Skrjabin, también la soledad, el vacío, y muchas cosas más, imaginando por supuesto, que este sonido tuvo su “pasado” y tiene un “futuro”. Si usted es músico y pianista, significa que quiere el sonido del piano, y entonces este pasatiempo con un solo sonido, con el maravilloso sonido del piano, si se escucha con atención el temblor mágico de la cuerda “plateada” — que ya es un gran placer, entonces usted se encuentra en el umbral del Arte [...]. » [*Ibid.*, p. 120.]

Esta nota puede ser tocada con distinta digitación, con pedal o sin él, como un sonido largo, siguiendo con el oído toda su trayectoria, o como sonido corto, con distinto tipo de *staccato*. Todos los variantes posibles.

H. Neuhaus considera que este ejercicio, podría convertirse en el principio del camino hacia el “tecnicismo artístico” del joven pianista.

### 2. El segundo elemento es la combinación de dos y hasta cinco notas.

La combinación de dos sonidos consecutivos repetidos, varias o muchas veces, produce un trino. Neuhaus recomienda dos métodos para estudiarlos:

«El primer método: es tocar el trino únicamente con los dedos, que se levantan desde el metacarpo manteniendo la mano absolutamente tranquila y naturalmente inmóvil (¡ninguna “petrificación”, entumecimiento o contracción!). Tocar desde *pp* hasta el posible *f* en estas circunstancias (sin la participación del brazo, la muñeca etc.), lento — hasta la velocidad más rápida posible. Tocar con todos los dedos (1-2, 2-3, 3-4, 4-5, también 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1, y 1-4-2-3 etc.), tocar sobre las teclas blancas, negras, sobre blancas y negras. Tocar tanto lento, como rápido. Tocando *non legato* levantar los dedos sobre las teclas sintiendo su libre pero ligero impulso. También tocar [...] sin alzar en absoluto los dedos sobre las teclas, de tal manera, que no se pueda pasar ni un papelito [...] entre las puntas de los dedos y la superficie de las teclas. Este trino [...] casi recuerda al *vibrato* violinístico sobre una cuerda.» [*Ibid.*, p. 121]

Este último método es muy importante también para el incremento del sentido del tacto. Para el segundo método que...

«...es lo contrario al expuesto anteriormente: es el uso máximo de la vibración rápida de la muñeca y el antebrazo, realizada gracias a los huesos — el radio y el cúbito — y a los músculos contiguos. Este método es conveniente especialmente cuando el trino tiene que sonar muy fuerte, aunque también en otros casos, ya que siempre es más natural y cómodo que el primero, que excluye la participación del brazo y la muñeca, lo que desde el punto de vista de la naturaleza es considerado como una cierta “medida de supresión” antinatural. [...] En la práctica de los pianistas, el segundo método, más bien la síntesis de los dos (con cierta “hegemonía” del segundo), es indudablemente el más usado.» [*Ibidem.*]

Entonces, trabajando de las dos maneras se logra el resultado final, que es finalmente... «...el principio básico en la resolución de tareas técnicas: tesis, antítesis, y síntesis.» [*Ibidem.*]

En lo que se refiere a las combinaciones técnicas de tres y cuatro notas, hay que considerarlas como ejercicios preparativos: por un lado — para las secuencias de cinco notas y por el otro — para las escalas. En todos estos ejercicios, la tarea

principal sería lograr la mayor homogeneidad sonora posible. El mismo propósito persiguen los ejercicios para cinco dedos. Para obtener la uniformidad del sonido, es necesario desarrollar la independencia de los dedos. Para un desarrollo adecuado, a su vez, es indispensable cuidar que la mano y el brazo estén libres de tensiones, y que los dedos sirvan de apoyo al peso natural del brazo, formando una especie de arcos desde su punta hasta la muñeca (con esta estructura, los huesitos del metacarpo tienen que sobresalir, sobre todo el del dedo anular):<sup>29</sup>

«Tocando así, se desarrollan los músculos que se encuentran entre los huesos del metacarpo, los que hacen posible la independencia de los dedos. A cambio, si se tocan las secuencias digitales con la mano endurecida y estresada, los dedos no obtendrán de ello ningún beneficio, así los músculos no se podrán desarrollar, y, a fin de cuentas, la mano simplemente se cansará y todos sus músculos se debilitarán.» [*Ibíd.*, p. 122]

3. El tercer elemento técnico serían todo tipo de escalas. La dificultad que se añade, en comparación con los ejercicios anteriores, es el cambio de posiciones, que se realizan con el paso del pulgar, y que permiten el desplazamiento de la mano por todo el teclado.

En la ejecución de las escalas, el requisito de la flexibilidad es indispensable, ya que el paso del pulgar es el momento más problemático para su ejecución. Precisamente el pulgar frecuentemente altera la uniformidad del movimiento y del sonido — cuando no alcanza a aparecer en el lugar y tiempo necesario. Neuhaus considera importante prevenir su paso, y preparar su posición con anticipación. En su opinión, el siguiente ejercicio podría ayudar:



<sup>29</sup> En la traducción española, en lugar del dedo “cuarto, el más débil” (es decir, el anular), figura el “meñique”, que por su posición y naturaleza nada tiene que ver en este caso. Cfr.: NEUHAUS, H.: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*, trad. cast. Guillermo González – Consuelo Martín Colinet Madrid, Real Musical, 1987, p. 116.



«...como una escala representa dificultad principalmente por el trabajo del pulgar (en pianistas inexpertos éste suele golpear y perturbar la regularidad), se propone colocar el primer dedo suave y anticipadamente (la apoyatura) en el lugar (la tecla) que tendrá que ocupar en el siguiente instante, es decir — prepararlo a tiempo (en realidad, este ejercicio es más de carácter cognitivo, que motriz).» [*Ibíd.*, p. 111]

Como veremos más adelante, colocar el pulgar con anticipación en su lugar requiere del movimiento adecuado del antebrazo, y en este momento tiene que separarse del cuerpo: «La flexibilidad en la ejecución es impensable sin la participación del antebrazo, y del brazo (habitualmente más del primero que del segundo).» [*Ibíd.*, p. 108]

H. Neuhaus señala que en los pianistas hábiles,...

«...el antebrazo se encuentra en un constante y uniforme movimiento, la muñeca hace el movimiento rotatorio en la medida de lo necesario, y gracias a eso, los dedos tocan las teclas justas, encontrándose en cada momento en la posición más conveniente y cómoda.» [*Ibíd.*, p. 110]

De la comodidad de los dedos no solamente se encargan la muñeca, el antebrazo y el brazo, sino también los hombros, la espalda y...

«...el punto de apoyo del cuerpo sobre el asiento [...] Pero antes que nada, se ocupa de esto el intelecto, mejor dicho, el juicio...» [*Ibidem.*]

Así es que en buena parte, el trabajo técnico es más bien un trabajo mental.

Un momento importante que siempre ha provocado discusiones sobre la técnica, es la inclinación de la mano durante la ejecución de las escalas. Tampoco Neuhaus deja de lado este problema, y de hecho critica que algunos maestros exigen a sus alumnos la inclinación de la mano hacia los dedos índice y pulgar, en la ejecución de las escalas descendentes:

«...no se puede imaginar nada más inconveniente. Para ser más exacto, este método es aplicable únicamente como una excepción a la regla. / Les propongo tocar las escalas con el método indicado, y luego con el método correcto, es decir, directamente lo contrario: en la medida como se acerca al dedo pulgar [...] sostener la mano con la

inclinación hacia el quinto dedo, y cuando llega el momento del paso a la posición de los siguientes tres dedos (3, 2, 1), realizar con la mano por encima del dedo pulgar, que sirve como eje, una pequeña curva o “bucle”, y en este momento la mano (más exactamente dicho, la línea metacarpiana de los nudillos, “de donde crecen los dedos”) se inclina por supuesto (¡por un instante!) hacia el dedo índice, para ya en el momento siguiente enderezarse y en un momento más, adoptar la posición principal (con la inclinación del segundo al quinto) [...]. Tocando la escala rápida y fuertemente de esta manera, vamos a percibir claramente una línea ondeada ~~~~. Las “ondas” serán más pronunciadas si tocamos la escala solamente sobre las teclas blancas...” [Ibid., p. 108]

La posición de la mano con la inclinación hacia los dedos índice y pulgar en la escala descendente, a la cual Neuhaus califica como “inconveniente” e incorrecta (si ésta es fija), para muchos pianistas no es tan incómoda. Por ejemplo, cuando se necesita tocar escalas muy rápido, como lo requieren las escalas descendentes del primer movimiento de la Sonata op. 90 de Beethoven (compases 30-31, 34-35) — con esta inclinación, que también requiere la separación significativa de el brazo del cuerpo, por lo menos al principio del pasaje (conforme vaya avanzando, el brazo poco a poco se acerca al cuerpo), prácticamente queda anulado el problema del paso de pulgar.<sup>30</sup> Esto es debido a que los dedos 4 y 3 (los que pasan por encima del pulgar), se sitúan muy cerca del pulgar, y la línea que va “dibujando” el brazo es una línea recta, sin la necesidad de hacer ningún tipo de ondas ni “bucles”, lo que ahorra el movimiento. Tampoco insistiríamos en que esta posición es la única buena. Como siempre, todo lo decide la constitución individual de cada pianista, y sus exigencias.

Para practicar el paso del pulgar por debajo de la mano (Neuhaus prefiere sustituir esta imagen, por el paso de la mano por encima del pulgar, lo que efectivamente tiene lugar cuando tocamos las escalas descendentes),<sup>31</sup> Neuhaus

<sup>30</sup> En la separación del brazo del cuerpo, casi naturalmente aparece la pronación en el antebrazo para mantener todos los dedos en una línea. Sin este movimiento de rotación, el pulgar quedaría muy metido entre las teclas negras. — O. Ch.

<sup>31</sup> Por cierto, en la p. 117 del *El arte del piano* (versión española), en la frase: «El problema del paso del pulgar por debajo, o de toda la mano por encima del cuarto dedo,...» es otro de los errores que

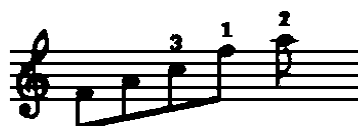
ofrece algunos ejercicios más:



El otro ejercicio es una especie de extracto de la escala, ya que consiste de los momentos cruciales de ella:



Este ejercicio también se toca en sentido contrario. Neuhaus lo considera también como el preparativo para la ejecución de los arpeggios largos. Porque estos también contienen el paso de pulgar, pero en su forma más complicada: la distancia entre las notas que tocan los dedos 3 y 1 ya no es de una segunda, sino de una cuarta:



4. El cuarto elemento son los arpeggios (los acordes quebrados) de todo tipo, tanto los acordes de triada, como los de séptima. El principio de la flexibilidad es muy importante en la ejecución de estos elementos técnicos, y otros pasajes similares. H. Neuhaus se limita a mencionar en este punto, los estudios dedicados a este tipo de técnica, señalando que es indispensable dedicar su debido tiempo para trabajarlos. Empezando por los estudios de Czerny (el № 3, el № 12 del op. 299, *Schule der Geläufigkeit*, y del *Kunst der Fingerfertigkeit*), en donde los arpeggios se encuentran en su contexto más sencillo, y terminando con los estudios de Chopin

---

ya habíamos señalado de esta traducción. En ningún momento Neuhaus menciona el cuarto dedo, sino el pulgar, por encima del cual pasa la mano. — O. Ch.

(op. 10 Nº 1, op. 25 Nº 12), de Liszt (f-moll de los “transcendentales” para la mano izquierda), de Skrjabin, Rachmaninov, Debussy, y Stravinskij.

También habla del provecho que puede brindar estudiar los arpeggios contruidos a partir de una nota, pero previniendo a los alumnos de no entusiasmarse demasiado con esta hazaña. Él mismo había llegado a tocar los 33 distintos arpeggios desde una misma nota. Pero lo importante en estos ejercicios es lograr tocarlos muy parejo y a la velocidad.

En la actualidad, en las escuelas musicales de nivel medio en Rusia, se practica tocar estos ejercicios, que llaman “los once arpeggios”, que incluyen los arpeggios de triada y de dominante con séptima en todas sus inversiones, y el acorde disminuido, a partir de una misma nota. Se practican empezando por cada nota de la octava (incluyendo las teclas negras), y abarcan en general unas cuatro octavas.

5. El elemento número cinco son las notas dobles, empezando por las segundas y terminando por las octavas, novenas y décimas. Neuhaus dedica una atención especial a este tipo de técnica. En el caso de las notas dobles, con mayor insistencia aparecen los problemas del sonido, porque este tipo de técnica en cierto modo presenta ya cuestiones polifónicas, por tener dos voces en una sola mano. No por nada, Neuhaus empieza a hablar de las notas dobles en el capítulo dedicado al sonido. Aquí Neuhaus insiste, que para trabajar las notas dobles son muy valiosos los ejercicios de L. Godowski, añadidos a su transcripción del Estudio Nº 6 op. 25 de Chopin, para la mano izquierda.

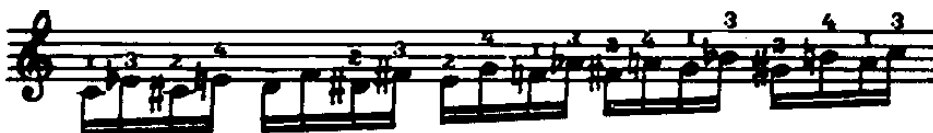
«Lo más importante en estos ejercicios es que se tratan como ejercicios polifónicos a dos voces, no son simplemente notas dobles, sino dos voces las que hay que poder tocar diferenciado.» [*Ibíd.*, p. 86]

En general, Neuhaus considera a la polifonía como el mejor ejercicio técnico:

«...el trabajo polifónico no solamente es el mejor medio de desarrollo de las cualidades espirituales del pianista, sino también de sus cualidades puramente instrumentales técnicas, porque nada nos podría enseñar mejor el canto en el piano que el tejido multifónico de las obras lentas. » [*Ibíd.*, p. 138]

En *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística* [pp. 86-87], Neuhaus cita los siguientes ejercicios de L. Godowski. Siendo estos para el estudio de las terceras menores cromáticas, Neuhaus los recomienda también para practicar cualquiera de las notas dobles, sea las sextas, octavas u otras, ya que se pueden estudiar de la misma manera, solamente cambiando el intervalo:

**a)**



**(2 octavas hacia arriba y hacia abajo)**

El mismo ejercicio también se puede tocar *legatissimo*:

**b)**



etc., (la digitación es la misma)

c)



etc., etc.

d)



e)



f)



g)



(Desde arriba hacia abajo *glissando* en todos los casos):

h)



i)



Después de todos estos ejercicios, llegar a la escala cromática de terceras:

k)



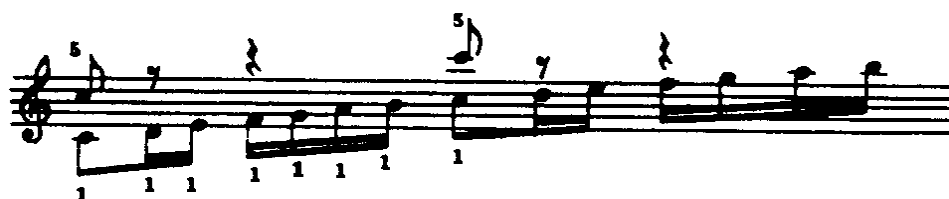
Aplicando los ejercicios de Leopold Godovski a la práctica de las octavas, Neuhaus ofrece los siguientes variantes, que corresponderían a los ejercicios f) y g) de las terceras:<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Nos parece que en la edición rusa de *Ob iskusstve fortepiannoj igry*, y por consecuencia, en la traducción española también, erróneamente se mencionan los ejercicios e) y f) en lugar de f) y g) como correspondientes a los l) y m) de octava. Tanto las variantes f) y g), como las l) y m) son las parejas de voces de las notas dobles: en el primer caso de terceras y en el otro de octavas. — O. Ch. Cfr.: NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortepiannoj igry*, op. cit., p. 87 (en la última edición rusa) y en la p. 84 de la versión española: NEUHAUS, H.: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*, op. cit.

1)



**m)**



H. Neuhaus considera importante que al practicar las octavas por voces separadas, se mantenga la distancia de octava entre los dedos pulgar y meñique, a pesar de que uno de los dedos no tiene que tocar. La parada en el primer tiempo (un octavo en lugar de un dieciseisavo) sirve al propósito de memorizar esta distancia y conservarla hasta la siguiente octava.

Todos estos ejercicios Neuhaus invita a practicarlos a dos o tres octavas primero en tiempo tranquilo, luego llevándolos a la velocidad más rápida posible.

Las octavas, como una variedad de las notas dobles, atraen en especial la atención de Neuhaus. Sin tener manos grandes y cómodas por naturaleza, Neuhaus tuvo que trabajar muy tenazmente para dominar este tipo de técnica. No hay necesidad de explicar la importancia de una buena técnica de octavas para cada pianista, ya que gran parte del repertorio pianístico las demanda.

Para practicar las octavas, Neuhaus insiste en la posición baja de la muñeca, lo que en la realidad no vamos a encontrar regularmente entre los pianistas, y menos aún entre los poseedores de manos pequeñas:

«Un par de palabras más sobre las octavas. Lo más importante [...] es la creación de una especie de firme “semicírculo”, que empieza desde la punta del quinto dedo, pasa por la palma, y termina en la punta del pulgar, conservando obligatoriamente la posición tipo cúpula de la mano (es decir, cuando la muñeca se encuentra en una posición más baja que el metacarpo). Esta tarea es bastante complicada para las manos pequeñas, y nada difícil para las manos grandes.» [*Ibid.*, p. 127]

Su obstinación por esta posición de la mano, Neuhaus la explica en parte por su preocupación en la calidad sonora. Esto se debe a que es más fácil perder la calidad del sonido tocando con los dedos rectos, “clavándolos” desde arriba, que tocando con los dedos casi acostados en la posición baja de la muñeca, cuando es más fácil procurar su amortiguación. La otra razón es por tratar de evitar que los dedos que no están tocando, involuntariamente rocen las teclas de en medio y pongan en riesgo la limpieza del sonido:

«Las manos chicas, sobre todo femeninas, tratan en las octavas, y especialmente en el *f*, subir la muñeca (el carpo) considerablemente más alto que el metacarpo, creando precisamente en éste, y no en el “aro” antes descrito, el punto de apoyo para los dedos que están tocando. En este caso, los dedos de en medio se acercan demasiado a las teclas y surge el peligro de que aparezcan los dedos “simpatizantes”, mientras que el pulgar y el meñique (o el cuarto dedo) pierden considerablemente su independencia, y las octavas de “dos voces” se hacen irrealizables, convirtiéndose los dedos en “clavos”.» [*Ibíd.*, pp. 127-28]

Sin embargo, siguiendo el consejo del maestro, al ganar las octavas en el *cantábile*, posiblemente perderán en el brillo y la fuerza (sobre todo en las manos chicas). Pero si uno no requiere de mucha velocidad y fuerza, esta posición del carpo es posible, y hasta conveniente en el sentido de la personificación de las voces.

No obstante, al leer *El arte del piano* (versión española), el lector quedará convencido de que las octavas se tocan solamente con la posición descrita por Neuhaus. Esto es lo que pasa con los lectores que ignoran la existencia del prefacio a la segunda edición (v. *supra*, cita 15). Ahora veremos qué es lo que nos dice Neuhaus en el prólogo a esta segunda edición:

«En la p. 150 <sup>33</sup> tengo un enunciado ciertamente incorrecto (empezando por “Un par de palabras más sobre las octavas...”). Yo aquí — que me perdonen — simplemente mentí, lo que confieso sinceramente. Mentí en el sentido de la palabra, como un poeta la interpreta: mentir significa más bien decir tonterías que engañar, decir mentiras

---

<sup>33</sup> De la primera edición de 1958. — *O. Ch.*



premeditadamente. Les explicaré este lamentable hecho: yo sufría tanto de los “simpatizantes” (los dedos que se encuentran entre los dedos que están tocando la octava – el primero y el quinto, y que rozan las teclas de en medio), que exageré la importancia del “arco” y menosprecié, a pesar de la práctica misma, la posición de la muñeca, la cual tiene que ser ligeramente alzada. Así tocan todos los pianistas, y yo entre ellos. Mi exageración, mi “mentira”, fue el resultado del deseo de evitar la cacofonía producida por los dedos de en medio, sin embargo me excedí demasiado y resultó una posición simplemente incorrecta. Les pido que lean esta página con las correcciones necesarias.» [*Ibid.*, pp. 9-10]

Neuhaus no “mintió”, sino simplemente describió un posible método de ejecución de las octavas, y lo generalizó por las razones que él mismo reveló. A parte de esta rectificación (la que nos indica en cierto sentido la humildad del gran maestro), encontramos en el texto de su libro líneas que confirman estar lejos del dogmatismo mecánico, ya que para él la intención musical fue siempre lo primero, y que está por encima de todo:

«La diversidad de los medios en la ejecución de las octavas, como también de todas las demás formas de técnica, es muy amplia y depende de su sentido musical. Me refiero por supuesto a la literatura artística, y no a los ejercicios y estudios. Las octavas, dependiendo de la necesidad, o se tocan casi con los puros dedos, o solo con la mano, o desde el codo (únicamente con el antebrazo), o finalmente, cuando se necesita un gran *ff martellato*, con todo el brazo, creando desde la punta de los dedos, hasta la articulación del hombro, un firme eje elástico, pero sin doblar (se excluyen los movimientos de los dedos, la mano y de la articulación del codo). Esto es tan obvio y tan conocido, que no hay que gastar más palabras en ello. Sin embargo, a menudo notaba que los alumnos tocaban las octavas *legato* (las que representan dos voces similares al sonido de los primeros y segundos violines de una orquesta,) con los mismos medios que las octavas *staccatto* (pero con el pedal), es decir, levantando todo el brazo y utilizando el *h* exagerado (para la fuerza), lo que precisamente en este momento no es necesario. Un simple peso (*m*) más cierta presión (si es necesario), con un *h* mínimo y el movimiento libre de los dedos — es el método correcto para tocar las octavas melódicas. El pianista que sabe qué es lo que quiere que se escuche, y sabe

escucharse, fácilmente encontrará los movimientos físicos adecuados.» [*Ibid.*, p. 129]

Es claro que Neuhaus incita al alumno a la búsqueda, a la inventiva, a la inquietud por resolver los problemas con los medios más convenientes, entre toda la diversidad de métodos existentes. Obviamente, estos medios corresponderán a la individualidad y al escucha interior de cada pianista.

El deseo de siempre relacionar el estudio técnico con un material musical concreto, Neuhaus lo expresa en su recomendación de practicar todos los problemas técnicos no en los ejercicios áridos, sino directamente sobre las obras musicales con problemas técnicos similares. Esto lo llama, trabajar el problema “en general”, siendo el método que él mismo practicó de joven. Éste consistía en tocar toda clase de fragmentos de octavas de las piezas que él conocía, las cuales había por doquier y de este modo asimilar las octavas “en general”. También le entusiasmaba tocar las *Invenções* a dos voces de J. S. Bach duplicando las voces en octavas, lo que le parecía “un tanto difícil, pero interesante”.

De su experiencia pedagógica, Neuhaus se sorprende cómo es que algunos maestros aún se resisten a utilizar este método de trabajo técnico:

«Por alguna razón, este método, indudablemente practicado por todos los pianistas que hayan logrado algo, ahora está desapreciado por algunos pedagogos y metodistas. No entiendo porqué. ¿Será posible “olvidar”, “perder de vista” la Sonata de Liszt en su “totalidad”, si en ciertas ocasiones voy a estudiar solamente los lugares de octavas que hay en ella, como también las octavas de otras piezas a las que asimismo me es imposible “olvidar”, como a la Sonata de Liszt? ¿Me volveré más tonto por eso y no me atontaré por el sonido de una decena de tediosos estudios de octava, los que nunca me servirán en el escenario, ni para el agrado personal, mientras que las octavas de las obras maravillosas me son extremadamente necesarias? [...] Si el pianista se interesa por las notas dobles, no exclusivamente como intérprete, sino también como maestro, él está obligado a conocer los ejemplos más apreciados de este tipo y estudiarlos.» [*Ibid.*, pp. 129-30]

H. Neuhaus ofrece un “catálogo” de dobles notas en obras musicales, que no puede ignorar ningún pianista que se proponga a dominar este tipo de técnica a la

perfección. Éste, básicamente consiste de extractos de obras de Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Skrjabin, Rachmaninov, Debussy, y en su mayoría de compositores románticos.

En este mismo sentido, Neuhaus se refiere al trabajo sobre las obras polifónicas:

«Una de mis “excentricidades” pedagógicas es el consejo de reemplazar una cantidad N de los estudios de Czerny y Clementi, por una colección de los preludios “motrices” del Wohltemperiertes Klavier. Aquí lo tienen: I tomo — los preludios №№ 2, 3, 5, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 21; II tomo — №№ 2, 5, 6, 8, 10, 15, 18, 21, 23. [...] ¡Apréndeselos! Esto les permitirá “ahorrar” por lo menos, 50 altamente provechosos estudios. Sé que este consejo provocará cierta inconformidad en el ámbito pedagógico, sin embargo, lo sugiero.» [*Ibid.*, p. 137, cita 44]

6. El sexto elemento técnico considerado por Neuhaus son los acordes. Estos son las combinaciones simultáneas de tres a cinco notas. Neuhaus subraya la importancia de la...

«...completa coincidencia de la sonoridad y homogeneidad de todos los sonidos en unos casos, y la habilidad de destacar, es decir, de tomar más fuerte cualquier sonido del acorde, en otros. [...] Ya que la condición más importante para una ejecución exitosa, está sujeta a la libertad de todo el brazo en combinación con la completa concentración de los dedos...» [*Ibid.*, p. 131]

El problema que más frecuentemente aparece cuando se tocan los acordes, es el de la tensión. Aquí también, como en el caso de las octavas, afecta más a los pianistas de manos chicas. Entonces, lo más importante es aprender...

«...en cada acorde que se toca, alcanzar a “descansar” por lo menos un momento, como si uno “se sentara en una silla”, sintiendo la calma, la plena libertad, y el peso natural del brazo desde la articulación del hombro hasta la punta de los dedos, y de una manera rápida y hábil, muy cerca del teclado pasar de un acorde a otro.» [*Ibid.*, p. 132]

Aquí también Neuhaus destaca la importancia del así llamado “sentido del quinto dedo”:



«Un buen pianista posee un sentido especial, que nace en el oído y se transmite a la mano, es el sentido del quinto dedo. Sea en *p*, sea en *f* en las combinaciones de los acordes, este sentido nunca lo abandona.» [*Ibid.*, p. 133]

Este sentido del quinto dedo es muy importante, ya que el quinto dedo es el que muchas veces lleva la melodía en los acordes.

Para empezar a estudiar los acordes, Neuhaus recomienda no tocarlos ni fuerte ni rápido. Sino empezando con un ligero y cantable *portamento*, y poco a poco pasar a las piezas, donde es necesaria más velocidad y fuerza. También se puede tocar ejercicios y estudios, pero Neuhaus recomienda, “no apasionarse demasiado con ellos”. Asimismo, Neuhaus aconseja tocar los acordes agarrándolos, haciendo un ligero movimiento de los dedos hacia el centro de la palma de la mano, y no simplemente hincándolos tiesos en el teclado. Aunque después de aconsejar algún medio de estudio, Neuhaus reitera que... «...la diversidad de alumnos y sus aptitudes es tan extensa, que exige en cada caso específico el acercamiento individual, a pesar de lo justo en las pautas generales.» [*Ibidem.*]

7. El séptimo elemento técnico de Neuhaus contempla los traslados de la mano a distancias más considerables, los así llamados “brincos” y “saltos”.

«Más que la atención, la sensación de plena libertad, una prudente economía de movimientos, y la suprema exigencia del oído hacia el sonido, no se puede aconsejar nada más. Lo último es esencialmente importante, porque los “saltos” rápidos de acordes en *f*, es precisamente el campo de la ejecución en donde con facilidad aparecen golpeteos, estruendos, crujidos y ronqueo.» [*Ibid.*, p. 134]

Destacando que la trayectoria más corta entre dos puntos alejados del piano es una línea curva (se habla del movimiento de salto, dando la preferencia al movimiento  frente al ), Neuhaus sin embargo advierte que en el último momento, los dedos que llegan por medio de esta curva a la tecla, tienen que descender con una corta línea perpendicular hacia el final.

«Este movimiento perpendicular en tempo rápido es minúsculo y prácticamente es imposible distinguirlo a simple vista. Pero existe, debe de existir, y se logra por medio

de un mínimo movimiento de asir de los dedos,...» [Ibidem.]

H. Neuhaus justifica esta exigencia en base a la calidad del sonido, ya que según su idea, precisamente con los “aterrizajes” laterales aparece este inconveniente del sonido no controlado, porque...

«...parte de la energía (fuerza) del pianista, en vez de ejercer su influjo vertical sobre la tecla, y unido a ella el sistema de palanca, se gasta en el choque con la tecla contigua, y no en el levantamiento del martinete que golpea la cuerda. De aquí deviene la fórmula: mientras haya más ruido, habrá menos sonido.» [Ibidem.]

Hablando de “brincos” y “saltos”, términos a los que siempre pone entre comillas por su poca adecuación a la acción real realizada por los pianistas, Neuhaus aconseja acordarse del aforismo de F. Liszt, quien decía: “Die Hände müssen mehr schweben als an den Tasten kleben” [Las manos deben más bien volar sobre el teclado, que arrastrarse sobre éste]. Suponemos que con ello, Liszt subrayaba la importancia de la máxima libertad en los brazos.

Como en los demás casos, Neuhaus también recomienda hacer una lista de los lugares más característicos de este tipo de técnica. Incluyendo los pasajes de la *Campanella* y *Don Giovanni* de Liszt, pero sin limitarse a ellos.

F. Liszt, *Don Giovanni*



Un momento importante a considerar, es la importancia que le otorga Neuhaus a la elección de las palabras que se usan, para describir uno u otro movimiento, o acción. Por ejemplo, él prefiere decir, refiriéndose a los saltos de la mano, “alcanzar” la tecla, “tomar” la nota, en vez de “caer”, “atinarle” a la nota, o “acertarle”. Porque en estos últimos se siente más el azar que voluntad. Mientras

que en las primeras expresiones hay la voluntad de controlar los movimientos.

8. El octavo elemento técnico es la polifonía. Este es el elemento más apreciado por Neuhaus, debido a su carácter multidimensional. Todos los elementos técnicos demandan el trabajo de sonoridad, pero la polifonía lo exige aún en mayor grado. El problema de la polifonía consiste en el trabajo, tanto por la vertical, en que cada una de las voces que suenan simultáneamente debe tener su propia característica tímbrica, que la distingue de las otras, así como por la horizontal, por su fraseo y el desarrollo de cada línea melódica. El efecto que se logra al realizar este tipo de trabajo, es la profundidad del tejido musical, y la sensación de los varios niveles. Obviamente, los elementos polifónicos se encuentran, en mayor o menor grado, prácticamente en todas las obras musicales, así que saber trabajarlos es de suma importancia.

Ya hemos mencionado que Neuhaus considera el trabajo sobre las obras polifónicas, como el mejor ejercicio técnico. Pero este es un ejercicio muy fino de personificación de cada dedo, en la tarea de tocar diferenciado cada voz (dos o más), y que puede llevarse a cabo en una sola mano. El oído muy desarrollado y exigente, al igual que los dedos muy sensibles, son fundamentales en esta labor. Por eso, desde el primer encuentro con el material polifónico (el *Cuaderno de Ana Magdalena Bach*, los *Pequeños preludios*, las *Sinfonías a dos y tres voces*,) es muy importante tomar en cuenta todas estas tareas, y tratar de desarrollar estas cualidades en la medida de lo posible.

En las obras polifónicas, el *legato* representa una gran dificultad. Enseguida surge el problema de la digitación, aquella que permite realizar el mejor *legato* posible. Aún con la digitación más conveniente, no siempre es posible hacer un verdadero *legato* físico. En estos casos, la recomendación de Neuhaus es...

«...solamente exigiéndole al piano lo imposible [en cuestión de lo *cantábile*], se puede conseguir en éste todo lo que es posible.» [*Ibid.*, p. 138]



Sin embargo, Neuhaus asegura que con esta “cómoda” digitación, sería muy “incómodo” transmitir el fraseo de Beethoven, y el sentido musical de este fragmento.

El siguiente principio se podría considerar como una variante del primero. Y es:

«...la flexibilidad, “el carácter dialéctico”, la movilidad (“variabilidad”) de la digitación de acuerdo al espíritu, al carácter, y al estilo pianístico de cada compositor.» [Ibíd., p. 144]

H. Neuhaus considera que el uso de una digitación que no corresponde, es una falta de comprensión de la estética y del estilo de compositor. Como ejemplo de esta incomprensión, Neuhaus nos habla de las redacciones de la obra de Chopin, realizada por Karl Klindworth.<sup>34</sup> En particular, sobre su redacción de la primera *Balada en Sol menor* de Chopin, en la que Klindworth propone:

En lugar de:



El uso del tercer dedo al final del pasaje más bien recuerda el gesto de Prokof'ev, y se encuentra completamente fuera de la estética de Chopin.<sup>35</sup>

Como muestra de una auténtica aplicación de esta digitación, Neuhaus señala el siguiente ejemplo en el concierto Nº 2 en g-moll de Prokof'ev:

<sup>34</sup> Karl (Ludwig) Klindworth (1830-1916) — pianista, conductor y maestro de origen alemán. Alumno de Liszt en Weimar. En 1868 fue invitado a formar parte del profesorado en el Conservatorio de Moscú por Nikolaj Rubinstein, en donde instruyó durante catorce años. Fue también fundador del Conservatorio de piano de Berlín (1884). Es autor de arreglos para piano de obras sinfónicas de Mozart, Schubert, Čajkovskij, y Wagner. Entre sus más conocidas ediciones se encuentra la obra completa de Chopin, las 32 *Sonatas* para piano de Beethoven (1878), y el *Das wohltemperiertes Clavier* (1894) de Bach. Cfr. WARRACK, J.: «Klindworth, Karl» *Grove Music Online*

<sup>35</sup> El pasaje termina con el dedo “clavado” en el agudo. Esta digitación no permite terminar con el movimiento hacia fuera del teclado, sino obliga al pianista después del cuarto dedo en *La*, separar la mano y con un movimiento casi vertical hincarlo hacia el teclado en la nota *Fa*. — O. Ch.



**S. Prokof'ev. Segundo concierto para piano Sol menor (Cadencia del I<sup>er</sup> mov.)**



Esta digitación se repite una y otra vez en varios pasajes similares.

De igual manera, es impensable para Neuhaus utilizar la digitación de los cinco dedos seguidos para las escalas, tanto cromáticas como diatónicas, en las obras de los compositores del periodo clásico. Por el contrario, en las obras de Liszt y Prokof'ev, esta digitación — recomendada por los mismos autores — resulta más que justificada por el carácter de la sonoridad requerida.

**Liszt. Rapsodia española (la parte final de la "folia")**



El tercer principio de digitación, es el que Neuhaus ve en la comodidad del pianista. Éste completamente depende de las características personales de cada uno (tamaño de la mano, su elasticidad, intenciones del pianista, etc.), y está subordinado a los dos primeros principios. Neuhaus nos dice:

«El problema es tan claro, que no hay necesidad de detenerse en él. Hasta el pianista que posee las más incómodas y pequeñas manos, siempre podrá cuidar del primer y segundo principio de digitación, siempre y cuando comprenda la música y tenga una buena cultura pianística. Sin embargo, los va a cuidar haciendo uso de sus propios recursos característicos, y realizando sus propias intenciones, cumpliendo de este modo con el tercer principio.» [*Ibid.*, p. 147]

En otro sitio similar, Neuhaus comenta que sin duda un pianista experimentado puede lograr el resultado sonoro deseado, tocando con distintas digitaciones, pero este no es el punto, en vista de que siempre hay un camino más efectivo y más

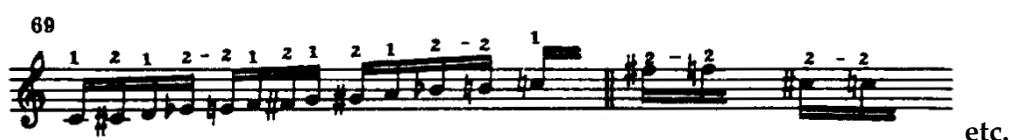
corto para conseguir el efecto necesario. Neuhaus, con humor que le es propio, pregunta:

«...para que [...] rascarse la oreja izquierda con la mano derecha (además, pasándola sobre la cabeza), cuando es mucho más sencillo y cómodo hacerlo con la mano izquierda.» [*Ibíd.*, p. 146]

No obstante, hablando del “carácter dialéctico” del uso de la digitación, Neuhaus explica que el pianista no debe de encerrarse en el reducido círculo de ciertas digitaciones, y usarlas dogmáticamente:

«La falta de “dialéctica” en la manera de pensar de algunos jóvenes pianistas, se refleja por ejemplo en tal “insignificancia”, como el uso prioritario de los mismos dedos siempre en las escalas cromáticas (sin la ayuda del cuarto dedo, y sobre todo del quinto), sin importar su agilidad ni fuerza. Entretanto, es muy probable que les hayan enseñado que es posible tocar las escalas cromáticas — dependiendo de la necesidad — con seis digitaciones distintas; no las quiero citar aquí, porque todos las conocen, pero puedo añadir otras dos, las que surgen como resultado de la división de las terceras menores cromáticas...:

Hacia abajo con gliss.



Y también con los tres dedos superiores solamente:



Les recomiendo ampliamente practicar estas dos digitaciones. La primera enseña *legato* absoluto por medio del *glissando*, la segunda fortalece los dedos superiores y es la clave para el dominio de los *Estudios*: La menor op. 10, n° 2, y Sol # menor, op. 25, n° 6 de Chopin, los cuales por cierto, siempre aconsejo estudiar paralelamente.» [*Ibíd.*, pp. 150-51]

Estudiar el método del *glissando*, o deslizamiento, Neuhaus lo recomienda mucho, porque considera que este...«...aumenta la sensación física del *legato*, sensación maravillosa, la cual no puede faltar en el arsenal de ningún pianista.» [*Ibíd.*, p. 152]

Regresando al tema de la “dialéctica” en la digitación, es importante mencionar que Neuhaus apreciaba mucho la capacidad del pianista en poder cambiar la digitación según las circunstancias, incluso en el momento de tocar en público.

A causa de la parálisis parcial de su mano derecha, en ocasiones Neuhaus tuvo que recurrir a la improvisación de digitaciones, para compensar en ciertos pasajes las deficiencias en la movilidad y fuerza de la mano.

Bajo este mismo principio, también se recomienda usar una distinta digitación en los pasajes similares de una misma obra, si lo requiere el cambio en el carácter del tema respecto a su aparición anterior.

## El Pedal

Para Neuhaus, utilizar el pedal es una regla, pero tocar sin pedal es la excepción. Neuhaus no imagina el sonido del piano privado de este maravilloso recurso. Hasta las obras de J. S. Bach recomienda tocarlas con pedal, cuando muchos de los profesores lo consideran contraproducente.

«Hay que tocar a Bach con pedal, pero con un pedal razonable, cuidadoso, extremadamente económico.» [*Ibíd.*, p. 156]

Comparando el sonido del piano moderno sin pedal, y el sonido de los instrumentos contemporáneos de Bach (órgano, clavecín, clavicordio), Neuhaus piensa que en esta comparación, no resulta favorecido el piano.

«Si tocáramos Bach absolutamente sin pedal en nuestro piano moderno (como lo exigen algunos), entonces qué pobre este nos parecería en el plano sonoro, en comparación con clavecín! Porque al clavecín le es propio el maravilloso murmullo plateado (Das silbern Rauschen), que es posible únicamente porque el clavecín no tiene apagadores como los tiene el piano, y la vibración de la cuerda que continúa vibrando

mucho más que en el piano sin pedal, está cargada de armónicos. Se podría decir prácticamente, sin exagerar, que en el clavecín tocan con un pedal continuo (lo que sería absolutamente inadmisibles en el piano).» [*Ibidem.*]

A pesar de todas las limitaciones del clavicordio (el sonido muy pequeño), éste también tenía su ventaja — la posibilidad de vibración como en los instrumentos de cuerda. Así que Neuhaus piensa que es un absurdo privar al piano de este extraordinario recurso sonoro, que es el pedal, solamente por prejuicio.

«El pedal es inalienable, es una orgánica e importantísima (a la par con otras) propiedad y cualidad del piano, y retirarlo por completo significa despiadadamente castrar nuestro instrumento.» [*Ibid.*, p. 157]

Obviamente, no se excluye la posibilidad de recurrir a la sonoridad sin pedal en ciertas obras. Neuhaus afirma que hay muchos casos cuando el pedal es completamente inoportuno. Por ejemplo, al tocar el *Capricho* de Brahms op. 76 nº 2 en Si menor, él utiliza el pedal únicamente en los dos últimos compases de la obra. Como a muchos otros maestros y artistas, para quienes el arte de la interpretación pianística no es simplemente un conjunto de reglas, a Neuhaus se le dificulta separar el trabajo del pedal de los demás componentes de la interpretación. El uso del pedal directamente depende de las características del sonido, del ritmo, y del estilo de la obra. Por eso para él, era mucho más fácil mostrar directamente al piano cómo sería la mejor manera de utilizar el pedal en cada caso particular.

«Problemas del pedal artístico son definitivamente inseparables de los problemas de la idea artística. He aquí el porqué de la imperfección de cualquier anotación del pedal en la partitura, aunque ésta sea precisada hasta el límite. Esta siempre será solamente una ecuación con tres incógnitas.» [*Ibidem.*]

En general, Neuhaus considera que toda escritura musical (incluyendo el ritmo y la dinámica) es muy aproximada y relativa. Esta aproximación de la notación (en la escritura musical no existen términos absolutos, todo es relativo), permite la existencia de innumerables versiones en la interpretación de cada obra.

Por esta misma razón, Neuhaus insistentemente incita a no creer ciegamente en

todas las indicaciones del pedal hechas por redactores:

«No hay que olvidar que quien ciegamente confía en el pedal prescrito por numerosos redactores, inevitablemente cae en una situación ridícula; como maestro lo sé perfectamente.» [*Ibíd.*, p. 158]

H. Neuhaus menciona algunas aplicaciones elementales del pedal, y que son ampliamente conocidas, como: el pedal simultáneo, o directo, cuando se toma sincrónicamente con el sonido y se retira también junto con el sonido; el pedal retardado, cuando se baja en el momento siguiente después de que se toca la nota o el acorde y se vuelve a cambiar enseguida después de tocar la nota (o el acorde) consecutivo; y el pedal anticipado, cuando el pie se pone antes de empezar a tocar los primeros sonidos de la pieza o de la frase. Pero el maestro no se detiene en estas tres opciones del uso del pedal, insistiendo en que este es apenas el ABC, sobre el cual se construye el lenguaje del pedal artístico, aunque con pena afirma que a veces se ve obligado a hablar de ello hasta en los últimos cursos del conservatorio. En un pie de página leemos lo siguiente:

«Las reglas generales sobre el uso del pedal tienen la misma relación con el pedal artístico, como la sintaxis gramatical en el lenguaje del poeta.» [*Ibíd.*, p. 161, n. 63]

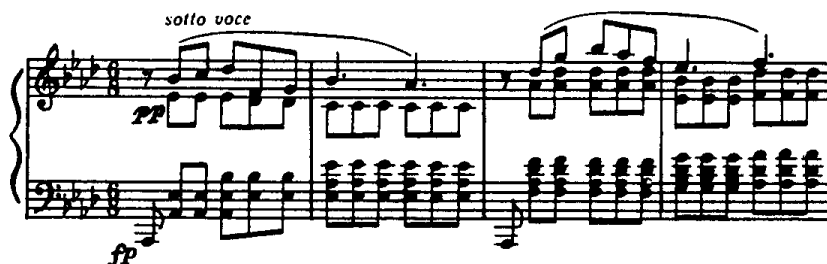
Después de leer esta frase, entendemos por qué Neuhaus se rehúsa hablar sobre lo elemental en el uso del pedal, y se limita únicamente a indicar las aplicaciones más básicas de éste. Como lo indica el título mismo del libro, éste lo dedica al arte de la interpretación pianística, y no al ABC de la iniciación musical.

Con mayor agrado Neuhaus nos habla sobre los distintos efectos que se obtienen del pedal, y que están relacionados con la profundidad de su presión. Para manejar este tipo de pedal, es necesario tener bastante preparación musical, y el oído mucho más desarrollado:

«Una de las propiedades más importantes del pedal, y que no se asimila en seguida, es su distinta acción dependiendo de la profundidad de su presión. Dicho de manera sencilla, existe el pedal completo, medio, de un cuarto, y también entre éstos es posible todavía más gradaciones. Si se usa con inteligencia el pedal medio, o de un tercio, un

pianista experimentado puede conseguir casi los mismos resultados sonoros que se obtienen utilizando el tercer pedal (la invención de Steinway), cuando algunos sonidos, generalmente los más graves, se quedan en el pedal continuos, mientras que otros, los más “ligeros” y agudos, no sufren efecto alguno del pedal y suenan completamente transparentes. [...]..., es decir [...] para los registros más agudos, el pedal cambia (de acuerdo al cambio de armonías, sonidos de la melodía, etc.), mientras que para el bajo se queda continuo, cuando la nota, o notas, siguen sonando, como si las sostuvieran con los dedos y no con el pie. Esta excelente propiedad del pedal nos permite absolutamente, y de manera precisa y limpia, interpretar aquella música que sólo podría ser ejecutada utilizando tres manos.» [*Ibid.*, pp. 158-59]

En su obra, Neuhaus con mucha claridad describe el funcionamiento de este recurso del pedal, utilizando el ejemplo de la coda del *Preludio en La-bemol mayor*, op. 28 de Chopin:



«La tarea está clara: la campanada de *La-bemol* del bajo tiene que sonar durante dos compases, entonces debemos sostener el pedal, sin embargo la armonía en los acordes del registro medio cambia junto con la melodía tres veces, entonces, el pedal hay que cambiar para evitar la cacofonía. No hay nada más fácil que resolver esta aparente contradicción: el bajo se toca *sfp* (*sforzando piano*), pero suave; la melodía se destaca tiernamente, pero a la vez clara y matizada delicadamente; sin embargo los acordes del acompañamiento (armonía) se tocan aún más suave (*pp*). Para cambiar las armonías, el pedal apenas se levanta (se cambia) — es lo que podríamos llamar “un cuarto de pedal”. El resultado — no suena sucio, y el bajo sigue sonando cuanto sea necesario. El lobo está saciado y la oveja está a salvo. Pero traten de tocar los acordes de la armonía un poco más fuerte, o la melodía un poco menos nítida, o el bajo no lo suficientemente profundo, o todo esto a la vez, — e inevitablemente aparecerá la cacofonía, o en caso contrario tendríamos que cortar el sonido de la campana del bajo. Tanto uno como el

otro sería inaceptable. En repetidas ocasiones he mostrado en clase, que este mismo lugar es posible tocar artísticamente correcto y sin mezclar armonías, inclusive sin ningún cambio del pedal (muchos redactores lo ignoran, pero todos los buenos intérpretes lo saben hacer). En este caso, el bajo se toma aún más profundo, el acompañamiento armónico una gotita más *piano*, y la melodía se destaca un poquito más, flota arriba de todo lo demás. No obstante, el primer método es el más seguro, el segundo demanda dedos y oído extremadamente sensibles. Que se puede decir, el pedal como el sonido (y por cierto, como toda música), se rige por el oído. Solamente el oído dicta las reglas, y solamente él puede corregir los errores.» [*Ibid.*, pp. 160-61]

Entre los errores más frecuentes, Neuhaus señala la conversión de las figuraciones melódicas sobre los tonos de acordes, en armónicas, por medio del pedal. Este error es muy frecuente sobre todo en las obras de Beethoven. Pasajes arpegiados, sobre todo si este está escrito en *f*, se tocan frecuentemente con un pedal largo,...

«...lo que transforma la melodía (¡la personalidad!) en armonía (comunidad). En lugar del tema se ofrece su trasfondo, sobre el cual ya no aparece ningún tema más. [...] La melodía se ahoga en la armonía.» [*Ibid.*, p. 161]

Neuhaus recomienda en estos casos usar medio pedal.

Otra de las deficiencias en el uso del pedal señalada por Neuhaus, es la lentitud de reacción del pie y...

«...la falta de empleo de pequeñas “pinceladas”, muy necesarias tanto en Skrjabin, como en Chopin, Liszt, Čajkovskij, Rachmaninov, Debussy y Ravel — y en general, en una infinidad de casos. [...] ¡Qué insustituibles servicios nos brinda a veces el pedal, si es hábilmente utilizado en las “semicorcheas”, inclusive en las “triple-corcheas”, “de paso”, “fugazmente”! Hay que saber tocar el pedal como sabes tocar con el dedo una nota o un acorde, — al vuelo. Esto está estrechamente relacionado con la libertad en general y la diferenciación de movimientos, a base de un finísimo y exigente oído. Si escuchas bien, entonces nada cuesta emplear tanto medio pedal como un cuarto. El pie es capaz, créanme, de realizar operaciones mucho más complejas.» [*Ibid.*, pp. 163-64]

El manejo finísimo del pedal era característico de A. Skrjabin como intérprete. Sin tener las facultades físicas necesarias para poder sacar del piano sonoridades

voluminosas, Skrjabin se había esmerado para compensar esta deficiencia con la enorme escala de timbres que manejaba. El pedal era uno de los medios más importantes en esta labor. En el medio musical ruso de aquella época, era bastante popular la exclamación de V. Safonov, quien decía a sus alumnos cuando ellos escuchaban tocar a Skrjabin: “¿Qué están viendo sus manos!? ¡Vean sus pies!”

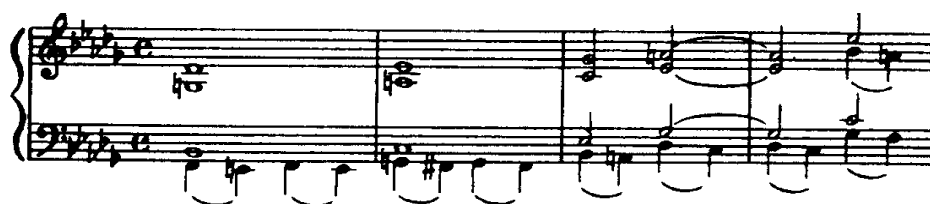
H. Neuhaus comenta que en la música para piano de Skrjabin, el uso del pedal comprende la más amplia escala de recursos técnicos:

«Les diré, posiblemente ninguna otra música exige tanto el uso del pedal en toda la diversidad de sus propiedades, de los cambios momentáneos de medios y cuartos de pedal, y de la habilidad del pie en seguir los dieciseisavos y treintaidosavos.» [*Ibid.*, p. 164]

H. Neuhaus insiste en el estudio cuidadoso del esquema armónico de cada obra, el cual ayudará a evitar posibles errores no solamente en el uso del pedal, sino también en la comprensión general de la música:

«Comúnmente recomiendo a los estudiantes [...] entender claramente y tocar varias veces el esqueleto armónico de cada obra, aproximadamente como está indicado. Eso ayuda extraordinariamente a comprender hasta el fondo su estructura armónica y previene de los errores, incluso del pedal incorrecto. Un gran artista que pinta un cuerpo desnudo, ve con su ojo “radiológico” el esqueleto cubierto de carne viva, y no solamente el esqueleto, sino todo lo que está oculto bajo la cubierta de la piel — los músculos, tendones, nervios, distintos órganos, — ¿recuerdan los dibujos de Leonardo da Vinci?. Así mismo actúa un buen músico.» [*Ibid.*, pp. 164-65]

Como ejemplo, Neuhaus cita el esquema armónico del *Presto final* de la *Sonata en Si bemol* menor de Chopin.

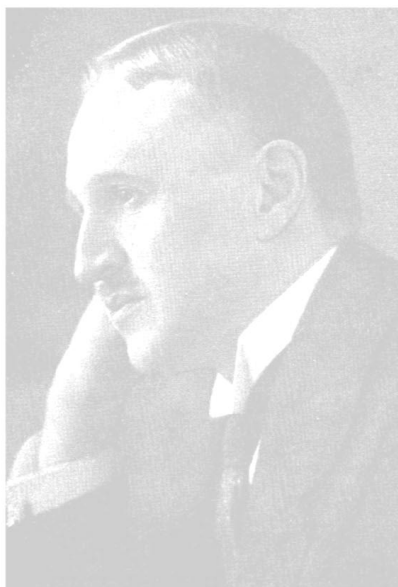


Sobre este final, Neuhaus escribe:



«El final (*Presto*) de la *Sonata* en *Si-bemol* menor de Chopin se puede tocar, por supuesto, sin el pedal derecho, con la condición de tocar parejo con gran agilidad y fino manejo de la dinámica. Sin embargo, el aullido del viento en el cementerio exige el uso del pedal, más aun, porque en este unísono están envueltas muchas maravillosas armonías, cubiertas por la ventisca de nieve.» [*Ibid.*, p. 164]

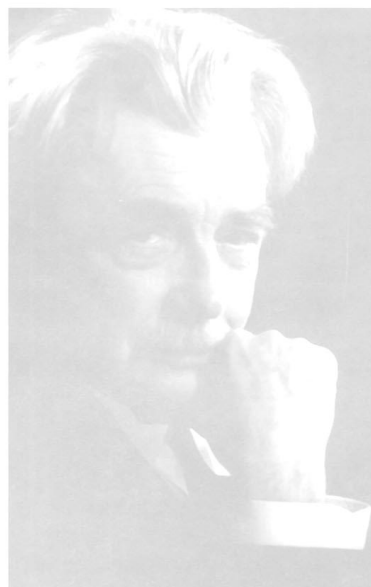
Para Neuhaus, el sabio uso del pedal en esta obra es muy representativo de quien conoce sus secretos, y demuestra que éste es un recurso mágico del piano.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CAPÍTULO XIV

### LA EVOLUCIÓN DEL MÉTODO PEDAGÓGICO

#### Las Recomendaciones de L. Nikolaev

**L**eonid Nikolaev prestaba mucha atención a la organización racional en el trabajo del pianista, por eso sistemáticamente cada año reunía a sus alumnos para hablar con ellos sobre cómo trabajar fuera de la clase. Nikolaev sabía perfectamente que del hábito del trabajo individual bien organizado, dependía de si el alumno después de terminar sus estudios, seguiría o no desarrollándose como pianista y músico. Obviamente, para poder trabajar bien fuera de la clase, el estudiante tenía que saber qué hacer y cómo hacerlo. De ahí surge su constante preocupación por darle a cada alumno, los sólidos cimientos del arte pianístico. Su principal tarea como pedagogo, la había formulado de la siguiente manera:

«En el campo de la interpretación musical, el maestro tiene que darle al alumno los planteamientos básicos generales, con el apoyo de los cuales el alumno será capaz de ir independientemente sobre su propio camino artístico, sin necesitar ayuda.»<sup>1</sup>

Gracias a estas bases, el alumno aprenderá a ser independiente. Pero sin el conocimiento de estas bases, no será posible el trabajo consciente y racional. De esta manera, el conocimiento de las bases se convierte en la primera condición de un trabajo individual exitoso.

«El maestro no tiene que tratar de enseñar al estudiante a tocar. Lo aprenderá sólo en la medida de su talento y del trabajo invertido. La tarea del maestro reside en revelar al alumno el valor de su actividad, enseñarle a trabajar sobre sí mismo y sobre la obra.

---

<sup>1</sup> NIKOLAEV, L.: «Neskol'ko slov ob ispolnitel'stve» op. cit., p.142.

¡Quién sepa trabajar, aprenderá a tocar!»<sup>2</sup>

Esta afirmación de Nikolaev, citada también por S. Savšinskij, expresa su posición frente al conocido (y frecuentemente violado) principio de no buscar resultados apresurados, simplemente por querer mostrarlos, sino tratar de educar al alumno y enseñarle cómo trabajar. En pocas palabras, no amaestrarlo.

En relación a este tema, son muy ilustrativas las afirmaciones de V. Puchal'skij:

«... nunca juzguen al maestro por cómo están tocando sus alumnos, mientras estudien con él. Sobre un maestro se deben de hacer juicios, por cómo tocan sus alumnos después de diez o quince años de haber terminado sus estudios con él. Yo no los estoy preparando para una presentación de hoy o de mañana; los estoy preparando para la vida, para la actividad, los estoy poniendo sobre rieles, sobre los cuales ustedes podrán ir adelante — adónde se les antoje — hasta el final de sus días.»<sup>3</sup>

Como podemos observar, Nikolaev había seguido fielmente la principal regla pedagógica de su maestro.

En relación a la cantidad de horas necesarias para el trabajo diario del pianista, ésta está en relación directa a las necesidades de cada pianista, y al objetivo que se pretende lograr. Para exponer las principales recomendaciones sobre el ejercicio diario, y sobre cómo se debe trabajar con las obras, citaremos una de las lecciones de Nikolaev de septiembre de 1939, en el Conservatorio Estatal de Leningrad.

«Para cumplir con los objetivos y propósitos accesibles que se ha impuesto una persona capaz, se necesitará menos perseverancia que para la realización de las aspiraciones más elevadas y mucho más difíciles de satisfacer, de una persona muy talentosa. [...] tres [horas] — es el mínimo, el cual permite apenas mantenerse en el nivel alcanzado; cuatro horas dan la posibilidad de avanzar, y finalmente, cinco horas del trabajo diario — es la norma a la que tiene que atenerse quién pretenda convertirse en un pianista más o menos notable. Por “notable” hay que entender un concertista.»<sup>4</sup>

<sup>2</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očer...*, op. cit., p. 50.

<sup>3</sup> KOGAN, G.: «Moj učitel' V. V. Puchal'skij» op. cit., p. 172.

<sup>4</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., pp. 119-20.

L. Nikolaev afirma que en ocasiones, algunos pianistas tratan de encontrar un sistema que los pueda librar de trabajar al piano por varias horas diarias. Él no ve posible tal situación, replicando que... «...entre mejor sea un método o sistema, más deberá ser substancialmente trabajado.»<sup>5</sup> Es conocida la ironía con la cual Nikolaev develaba las ilusiones de estos pianistas, que pensaban encontrar en los trabajos de R. Breithaupt tal método. La siguiente frase de Nikolaev lo confirma:

«Los que habían creído en este libro,\* lo veían como una especie de sagrado y milagroso “Evangelio según Breithaupt”, cuyo contacto cura de todas las afecciones pianísticas.»<sup>6</sup>

Sin embargo, el criterio más importante para la definición de la cantidad de horas de estudio, Nikolaev lo ve en la capacidad del pianista por conservar la atención fija, ya que el trabajo puramente mecánico no tiene sentido para él:

«...se puede estudiar lo que aguante la atención, y [...] mientras se mantenga en buen estado la capacidad de trabajo.»<sup>7</sup>

Aunque Vasilij Safonov y Sergej Rachmaninov todavía recurrían al ejercicio mecánico. Cuando V. Safonov era aún estudiante del Liceo Aleksandrovskij, el director le había permitido practicar en un teclado “mudo” durante algunas clases.<sup>8</sup> S. Rachmaninov tenía el hábito de tocar ejercicios mientras dictaba cartas. En una de éstas cartas, Rachmaninov “escribe”: «Te escribo dictando. Estoy tocando piano, y Tanja escribe.»<sup>9</sup> Y refiriéndose a Godowski, quien recomendaba estudiar hasta que no se cansaran las manos o la atención, Nikolaev afirma: «El único criterio es el estado de sus manos, y de la atención.»<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> NIKOLAEV, L.: «Postanovka ruk v fortepiannoj igre» op. cit., p. 131. \* Nikolaev se refiere a la obra de Rudolf Breithaupt: *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig, 1905. — O. Ch. (v. *supra*, cap. IV, *La Corriente Fisiológica*)

<sup>7</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 120.

<sup>8</sup> Cfr. RAVIČER, J.: *Vasilij Il'ič Safonov*. op. cit., p. 7.

<sup>9</sup> RACHMANINOV, S.: «Iz perepiski S. V. Rachmaninova (pis'ma k V. R. Vil'say) » *Sovetskaja muzyka*, 1948, № 2, p. 117.

<sup>10</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 125.

## El Étude

L. Nikoalev considera que los ejercicios son una parte necesaria del trabajo diario del pianista. Precisamente en los ejercicios, es en donde los problemas técnicos se encuentran en su forma más sencilla, y éstos pueden ser resueltos de una manera más rápida y segura, a diferencia de las obras musicales, en las que estas mismas fórmulas técnicas se encuentran en un aspecto más complejo.

«Yo soy partidario del uso de los elementos técnicos más sencillos, ya que su asimilación no necesita de un trabajo previo. La atención se concentra en las tareas reducidas, y el camino hacia la perfección se facilita.»<sup>11</sup>

En opinión de Nikolaev, la fuerza del sonido no depende tanto de la ejercitación, sino de la correcta disposición de las palancas de los brazos. No obstante, en la cuestión de la resistencia, el *étude* juega un papel importante. Además, Nikolaev ve en éste una función aun más importante, y es la que permite al pianista conocer mejor su aparato interpretativo.

«El primero y el más importante propósito de los ejercicios, consiste en aprender a manejar a la perfección las posibilidades dadas por la naturaleza.» [*Ibid.*, p. 125.]

A pesar de tener ciertas preferencias, la concepción de Nikolaev sobre cómo es mejor ejercitarse deja abiertas varias opciones. Apoyándose en la experiencia de muchos pianistas importantes, que en su práctica habían utilizado métodos distintos, Nikolaev recurre tanto a las escalas y arpeggios, como a los ejercicios y estudios de diversos autores. Como una alternativa más, Nikolaev recomendaba a los alumnos estudiar también los pasajes y fragmentos de obras musicales, basadas en todo tipo de dificultades, e inventando además sobre estos pasajes sus propios ejercicios. Con esto, alentaba en mucho la inventiva de sus alumnos. Pero lo más importante, no era qué material se usara para ejercitarse, sino cómo éste se

---

<sup>11</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 124.

hacia. Nikolaev nos dice:

«...todos los caminos llevan a la meta con la condición del esfuerzo y el trabajo. Cada uno puede escoger el camino a su gusto, pero perfeccionar la técnica es necesario día a día. [...] El trabajo sobre el perfeccionamiento de la técnica requiere no tanto de esfuerzos físicos, como psíquicos.» [*Ibid.*, p. 124.]

Es muy probable que su concepción del entrenamiento técnico, como del proceso psíquico, tenga su origen en la pedagogía de T. Leszetycki, que por medio de V. Puchal'skij y V. Safonov había heredado Nikolaev.

El ejercicio consiste en la repetición de ciertas fórmulas técnicas. «Repitiendo, — dice Nikolaev, — nosotros tanteamos, nos acomodamos, y con cada repetición conseguimos algo nuevo.» [*Ibid.*, p. 125.] No es una repetición para asegurar lo que ya está logrado, sino siempre es el empeño por mejorar el resultado. Creemos que en esta manera de estudio, además del método de la “*filirovka* de la imagen musical” (v. *supra*, cap. XII), se basa también el característico estilo improvisado de la interpretación en el método de Nikolaev, que se distingue sobre todo en la interpretación de Sofronickij, cuando nunca se repite nada exactamente igual.

S. Savšinskij afirma que...

«...al trabajar sobre los elementos abstractos de la técnica, Nikolaev proponía imaginarlos como un episodio de obra musical, es decir, a partir de una idea artística elemental...»<sup>12</sup>

En cuanto a las escalas, Nikolaev recuerda como antes en el Conservatorio de St. Peterburg, al pasar al grado superior era obligatorio hacer un examen técnico, en donde... «...a la par con estudios de trinos y octavas, se exigía tocar todas las escalas con arpeggios en todas las combinaciones posibles.»<sup>13</sup>

Es conocida la reacción del pianista J. Hofmann, quién al enterarse de este examen, había dicho que él jamás lo pasaría. En el Conservatorio de Moscú se hacía un

---

<sup>12</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki.*, op. cit., p. 62.

<sup>13</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 122.

examen similar, pero con los *Ejercicios* de Charles-Louis Hanon, tocados de memoria en todas las tonalidades. Pero como afirma el mismo Nikolaev, era imposible aprender toda esta cantidad de escalas y arpeggios lo suficientemente bien. La calidad con que se presentaba el examen dejaba mucho que desear. Posteriormente este examen se había suprimido, pero esto no significaba que el estudio de escalas se considerara innecesario, más bien la forma de trabajo no era la correcta. L. Nikolaev opina que...

«...el trabajo sobre las escalas y arpeggios es muy provechoso, si se logra la calidad. [...] La escala debe sonar bellamente, ligeramente, brillantemente, con soltura. [...] Igualmente, un estudio trae beneficio, sólo cuando se toca absolutamente seguro, sin titubear. Por esta razón, aprender un estudio estupendamente es más provechoso que diez más o menos bien.» [*Ibid.*, p. 124.]

Aunque muchos maestros en el conservatorio no compartían esta posición. S. Savšinskij comenta que a la par con las digitaciones tradicionales, Nikolaev recomendaba estudiar las escalas con digitaciones poco comunes. Por ejemplo, el recomendaba practicar todas las escalas con la digitación de la escala de Do-mayor, ó, tocarlas siempre haciendo el paso de pulgar después del quinto dedo así: 1-2-3-4-5-1-2...También se podía estudiar escalas con las digitaciones como: 1-2-4-5, 1-2-3-5, 1-3-4-5, 1-2-4, 1-2-5, 1-3-4, 1-3-5, 1-4-5, omitiendo uno ó dos dedos en cada serie.<sup>14</sup>

Tocar escalas con estas digitaciones era imposible sin tener todas las articulaciones flexibles, este era un buen ejercicio contra la tensión en las manos. Además, el uso de distintas digitaciones permitía evitar la esquematización y condicionamiento de los dedos de ir siempre en el mismo orden, lo que a su vez proveía la posibilidad de escoger la digitación para las escalas que se encontraban en las obras, no simplemente la más común o acostumbrada, sino la más conveniente desde el punto de vista artístico.

---

<sup>14</sup> SAVŠINSKIJ, L.: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*, op. cit., p. 179.



L. Nikolaev, al igual que Puchal'skij, Safonov y Taneev, prefería los *Estudios* de Czerny, que las escalas. Nikolaev escribe:

«Mi maestro Taneev prefería los estudios de Czerny a las escalas. En las escalas, —él decía— los dedos siguen uno tras otro de una manera monótona, mientras que en los estudios en distintas combinaciones.» [*Ibid.*, p. 123.]

V. Safonov solía usar los *Estudios* de C. Czerny del op. 740, como el material para calentar las manos. Tanto Puchal'skij como Safonov, fueron discípulos de Teodor Leszetycki, y éste a su vez, discípulo de C. Czerny.

T. Leszetycki fue uno de los primeros pianistas que popularizó la metodología de Czerny en Rusia.<sup>15</sup> Se podría decir que hasta el momento, los estudios de Czerny son el material más usado para el desarrollo técnico de los alumnos en las escuelas y colegios de música en Rusia.<sup>16</sup> Esto explica el porqué gran parte de la escuela pianística rusa proviene de la escuela de C. Czerny, en parte a través de T. Leszetycki, y también por medio del mismo F. Liszt.<sup>17</sup>

## Cómo Trabajar con la Obra Artística

Para L. Nikolaev, la tarea número uno en el trabajo con una obra musical, es el dominio del texto. Pero además de las notas propiamente dichas, se incluyen también todas las indicaciones del compositor acerca del tempo, el carácter, la dinámica, la rítmica, etc. Tomando en cuenta todas estas cosas, se hacen las

---

<sup>15</sup> Cfr. MAL'CEV, S.: «O škole i metode T. Leszetyckogo» en: *Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom processe 1862-2002. Materialy meždunarodnoj naučnoj sessii posvjaščennoj 140-letiju Konservatorii (17-19 sentjabrja 2002)*. Sankt-Peterburg, 2002, p.188.

<sup>16</sup> Estamos hablando del nivel inicial y medio superior, en el sistema educativo musical actual en Rusia. El nivel superior, que son los conservatorios, no se recurre a los estudios “instructivos”. Para el perfeccionamiento técnico a este nivel se utilizan los estudios “artísticos” de Chopin, Liszt, Rachmaninov, Skrjabin, etc. — O. Ch.

<sup>17</sup> Cfr. ZENKIN, K.: «The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire» *Studia Musicologica Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 172, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference. (2001), pp. 93-108.

primeras lecturas al piano. Para esta etapa del trabajo, Nikolaev hace referencia a una sugerencia de Vasilij Safonov.

«Safonov recomendaba las siguientes formas de lectura de notas: o tocar la obra en el tiempo, en cual esta está escrita, con cierta expresividad, pero con la inevitable imprecisión; o tocarla a media voz muy lento, para que se alcance a realizar todo lo propuesto, escuchando con atención todo el tejido.»<sup>18</sup>

La primera forma de familiarización con la partitura, conviene más a los compositores que a los pianistas. Para los pianistas ésta conlleva el peligro de acostumbrarlos a tocar “sucio” y con mal sonido, sobre todo si estas lecturas se repiten varias veces. Sobre la segunda forma, Nikolaev opina que es más conveniente, ya que no es bueno quedarse en la etapa de la lectura más de dos-tres días, ya que existe...

«...el peligro de fijar errores, inevitables en esta etapa, cuando el pianista puede tomar el camino de la menor resistencia, y, dejando a un lado la búsqueda creativa, aprovecharse de los “estereotipos” ya hechos.»<sup>19</sup>

Pero el saber partir la obra en fragmentos, y la habilidad de “descubrir elementos nuevos para trabajar”, son cualidades que Nikolaev consideraba necesarias y de una gran importancia.

«A veces es necesario [...] estudiar las manos separadas, a veces trabajar sobre acordes o ligaduras entre dos notas, o sobre el acompañamiento. El estudio del pianista es un trabajo pesado, en el cual juega un papel importante el saber agudizar su capacidad de observación e intuición.»<sup>20</sup>

No es recomendable que al inicio del trabajo con una obra, ésta se toque de principio a fin. Nikolaev sugiere estudiarla en partes, tanto en partes grandes, como por fragmentos más pequeños:

«Es importante utilizar dos métodos de trabajo: dividir la pieza en pequeños episodios,

---

<sup>18</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 126.

<sup>19</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki..*, op. cit., p. 63.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

hasta en compases, y a la vez tocarla por partes más largas en tempo lento, consiguiendo que todos los propósitos artísticos sean aclarados y cumplidos.»<sup>21</sup>

Al contrario de lo que podría parecer, Nikolaev considera que en el estudio por frases se ahorra mucho tiempo, ya que trabajando a fondo una sola frase, ya no hay necesidad de repetir la misma labor con las demás frases semejantes a ésta.<sup>22</sup> Obviamente, Nikolaev está hablando de la primera etapa en el aprendizaje de la obra, donde todavía no está presente en toda su complejidad el problema de la entonación. L. Nikolaev concede mucha importancia al aspecto “gramatical” en la primera etapa de asimilación de una obra:

«Antes del perfeccionamiento artístico, es importante dominar al lado “primitivo” de la interpretación: aclarar y cumplir con los “signos de puntuación”, coordinarlos con los movimientos de las manos, sin olvidarse de la filirovka, la comunicación entre la melodía y el acompañamiento, la sonoridad del bajo y de las voces secundarias de importancia melódica y contrapuntística.»<sup>23</sup>

Dentro de estos aspectos “gramaticales”, Savšinskij afirma que con... «...respecto al fraseo, Leonid Vladimirovič era particularmente exigente.»<sup>24</sup> Lo mismo se puede decir sobre la acentuación lógica de los motivos. De igual manera se concedía una especial atención a la determinación del tempo justo en la obra.

Kazimir Grinasjuk cita a Nikolaev, quien decía:

«"Nada desvirtúa más al contenido de las obras, que un tempo inadecuado. Un tempo acertado es la garantía de que el intérprete está en el camino correcto". [...] Los tiempos [...] son inseparables de la imagen artística.»<sup>25</sup>

Nikolaev recomienda estudiar las obras en tiempos moderados, en los cuales pueden ser resueltos todos los lugares problemáticos técnicamente hablando, y no

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>22</sup> L. Nikolaev pone como ejemplo la primera frase de la *Sonata* en fa-menor, op. 2 Nº 1 de Beethoven. Cfr. *Ibid.*, p. 127.

<sup>23</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 127.

<sup>24</sup> SAVŠINSKIJ, L.: *Leonid Nikolaev. Pianist..*, op. cit., p.104.

<sup>25</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» op. cit., p. 164.

se escape nada a la atención del oído. Pero a la vez previene: «Sin embargo, es necesario imaginar la ejecución lenta en su aspecto de tiempo real, la meta final.»<sup>26</sup> El tempo en el cual se debería de estudiar una obra, tendría que ser, según Nikolaev, “factiblemente fluido”, y el criterio para el grado de su fluidez, tendría que ser la reacción auditiva alcanzada por el alumno. En opinión de K. Grinasjuk,... «...el valor de este juicio consiste, en que éste determina la posibilidad de educación de la motórica, personalmente organizada y dirigida.» [*Ibidem.*]

Pero Nikolaev no confía mucho del trabajo en tempos muy lentos:

«La interpretación lenta, — decía Leonid Vladimirovič, — la que ofrece no más que un esquema del movimiento y hasta en cierto sentido está apartada de la esencia de la obra, no es perjudicial para un intérprete fuerte, con ideas musicales muy maduras. Por el contrario, para los alumnos con agilidad limitada, ésta a veces puede resultar nociva.» [*Ibidem.*]

Nikolaev acepta también la posibilidad de tocar la obra completa en el tempo necesario, disminuyéndolo nada más en los lugares difíciles, siempre y cuando este cambio se haga conscientemente:

«...no hay que tener pena de desviarse de la regularidad del tempo. Es mejor sacrificar el metrónomo y no la calidad. Pero, aunque no se sienta intimidado tocando en el *tempo rubato*, a la vez, tiene que comprender en qué medida este será permitido en la interpretación final de la pieza. Hasta los pasajes es más beneficioso estudiarlos de esta manera, para que el sonido sea irreprochablemente equilibrado, aún cuando para eso tendríamos que sacrificar la igualdad metronómica. Hay que deshacerse de aquella sensación, que frente a usted se encuentra un Kapellmeister militar.»<sup>27</sup>

Arsenij Ščapov también recuerda como... «L. V. Nikolaev recomendaba en las primeras etapas del trabajo con las piezas, “hacer desaceleraciones por cualquier motivo”...»<sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 128.

<sup>28</sup> ŠČAPOV, A.: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*, op. cit., p.192.

A. Ščapov considera que con este método no se pierde el control en ningún momento sobre la claridad y calidad de la pronunciación del texto. La temporal disminución del tempo hecha conscientemente, no tiene porqué afectar el objetivo final del estudio — la interpretación íntegra de la obra. Aunque Sof'ja Chentova, por ejemplo, comentando esta recomendación de Nikolaev, escribe:

«Está claro que el consejo de Nikolaev sobre la posibilidad del uso del *rubato*, no hay que llegar a la exageración peligrosa, cuando el estudiante se puede acostumbrar a la inestabilidad del ritmo.»<sup>29</sup>

En cuanto a la exigencia de no permitir el estudio mecánico, es decir, sin involucrarse emocionalmente, A. Ščapov cita otra recomendación de Nikolaev para el estudio de las obras musicales: «...estudien siempre “con sentimiento”, aunque después tocarán así, como lo pide la música.»<sup>30</sup>

Aunque se trabaje algún fragmento de la pieza en el movimiento de estudio (comúnmente más lento que el tempo prescrito por el compositor), no se debe de tocar indiferente. Cada frase tiene que expresar algo. No importa si después el carácter de esta frase o episodio cambiará con el cambio de tempo. Lo mismo exigía N. Golubovskaja, diciendo: «Es más fácil pasar de una imagen errónea a la correcta, que comenzar desde cero.»<sup>31</sup>

A. Ščapov considera que este requerimiento se justifica, ya que entre más tarde se involucre en el proceso de estudio el tonus emocional, más desconcertante puede resultar su introducción en el proceso interpretativo, y puede perjudicar a la motórica de los movimientos, la cual no está habituada de funcionar en conjunto con la esfera emocional.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> CHENTOVA, S.: *Vydayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*, op. cit., p. 306.

<sup>30</sup> ŠČAPOV, A. *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*, op. cit., p.193.

<sup>31</sup> Cfr.: BRONFIN, E.: «Nadežda Iosifovna Golubovskaja» op. cit., p. 34.

<sup>32</sup> Es significativo el hecho de que siendo alumno de Barinova y Blumenfeld, A. Ščapov en sus libros hace múltiples referencias a los métodos pedagógicos de Nikolaev, sin haber estudiado con él. Es muy probable que fuera uno de los asistentes de las lecciones que daba Nikolaev en el conservatorio, ya que estas estaban abiertas a todos los interesados. — O. Ch.

L. Nikolaev no menciona precisamente este motivo. Según él, hasta las escalas se tienen que estudiar de tal manera, para que cuando estén incluidas en una obra, no resalten como “sucias manchas”, es decir, que no suenen como un ejercicio dentro del contexto artístico de la obra. «Los elementos técnicos tienen que estudiarse de tal manera, que puedan ser aplicados en la ejecución artística.»<sup>33</sup>

Nikolaev está convencido de que las piezas fáciles, las que se puede leer a primera vista, también hay que estudiarlas. Como también es muy importante trabajar el acompañamiento de las piezas, separado del principal material melódico:

«En la interpretación de algunos artistas, las piezas sencillas [...] suenan de una manera fascinante. Sin embargo, para conseguirlo es necesario hacer un gran trabajo sobre la cultura del sonido. El éxito se logra gracias a la labor, en la cual tiene una importancia considerable la habilidad de refinar el gusto, y la agudeza de observación e intuición.»<sup>34</sup>

Obviamente, la aguda exigencia del oído es el principal medio e instrumento para alcanzar cualquier objetivo sonoro o técnico. K. Grinasjuk en su artículo escribe:

«En una ocasión, Leonid Vladimirovič me preguntó si alguna vez había tenido la oportunidad [...] de escuchar el silencio de la naturaleza en el campo, cuando cada ruido está sorprendentemente claro y característico, cuando hasta el timbre de la propia voz parece cambiar. “Así mismo, — decía él, — el pianista tiene que escuchar los sonidos del piano”»<sup>35</sup>

El hecho de que los alumnos no estén acostumbrados en sus estudios diarios a escucharse, y únicamente se concentran en el momento mecánico de la producción del sonido, es la causa de que en el escenario se produzca la inhibición, que descontrola el proceso de la interpretación. Es muy interesante la afirmación de Nikolaev, en el sentido de que esta inhibición aparece por el “miedo a los sonidos producidos”, ya que en la situación extrema todos los sentidos se agudizan.

---

<sup>33</sup> NIKOLAEV, L.: «principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 122.

<sup>34</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist.*, op. cit., p. 133.

<sup>35</sup> GRINASJUK, K.: «Iz besed s učitelem» op. cit., p.163.

L. Nikolaev prevenía: «La superación de cualquier dificultad técnica siempre comienza con la comprensión de la meta final, con la representación auditiva interna de la imagen sonora.»<sup>36</sup> Pero cuando había una dificultad en la resolución técnica de algún pasaje, sobre todo si el dibujo melódico de este tenía un contorno sinuoso, como en el siguiente ejemplo: <sup>37</sup>



Nikolaev recomendaba el método que había usado S. Taneev, quien a su vez lo había aprendido de su maestro Nikolaj Rubinstein. Este método consistía en lo siguiente:

«Primero silenciosamente probar hacer el movimiento que tendría que efectuar todo el brazo, y conseguir plasticidad de movimiento en todos los eslabones del brazo de todas sus articulaciones. Solamente después de haber encontrado el dibujo necesario y la naturalidad de estos movimientos, tendría que sintetizarse con el trabajo de los dedos.»<sup>38</sup>

Uno de los métodos preferidos de Nikolaev para el estudio de las piezas, sobre todo cuando ya estaban listas, era tocarlas en *piano*, o *mezzopiano*, y en tempo moderado, cumpliendo con los matices y la agógica, pero los matices graduarlos dentro del marco de la dinámica mencionada. Este mismo método lo encontramos en la práctica pianística de Anton Rubinstein, N. Medtner, K. Igumnov y otros.

L. Nikolaev consideraba que una pieza estaba ya lista, cuando el pianista podía tocarla en cualquier dinámica, agógica, y tempo. Además de no sentir dificultad para hacerlo.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Beethoven. Sonata en La bemol mayor, op. 110, 1er movimiento.

<sup>38</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist..*, op. cit., p. 123.

## Leonid Nikolaev. La Evolución de sus Ideas y Método

Al leer los libros que nos han heredado los grandes pianistas-pedagogos, por lo general vemos el resultado final de su experiencia de trabajo de toda una vida. Pero el proceso mismo de cómo han llegado a esos resultados, en muchas ocasiones se queda tras el cuadro. Por eso es siempre de mucho interés la más mínima información sobre su trabajo al inicio de sus carreras, y los cambios surgidos en su etapa final, es decir, el proceso mismo.

Si confrontamos esos datos, aprendemos mucho de ello. Por esta razón consideramos de mucho valor los testimonios provenientes, tanto de los alumnos, como de las personas que estuvieron cerca de estos pianistas-pedagogos en las distintas etapas de su vida profesional. Estos testimonios, por ejemplo, nos sirven de advertencia para no repetir sus errores al inicio de la actividad pedagógica.

Muchas veces nos encontramos con recuerdos, comentarios o juicios contradictorios sobre estas personalidades. Como ejemplo, hemos citado ya la reseña de Grigorij Kogan sobre el concierto de los alumnos de Nikolaev en el Conservatorio de Moscú en Marzo de 1927. Entre los momentos negativos, Kogan señalaba un... «...cierto abuso del sonido ligero y superficial, (generalmente en la melodía).»<sup>39</sup> Pero si lo comparamos con la descripción hecha por A. Al'švang sobre V. Razumovskaja, discípula de Nikolaev, tomando en cuenta que se está hablando aproximadamente del mismo periodo:

«Una vez instalada en Leningrad, ella continuó su desarrollo pianístico, sirviéndose de las indicaciones de L. Nikolaev. Al corto tiempo la joven artista adquirió nuevas cualidades de interpretación: un sonido espeso de “órgano”, calma, seguridad, y significativa objetividad.»<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> GRIMICH, K. (KOGAN, G. M.): «Koncert leningradskich pianistov školy L.V. Nikolaeva» op. cit., pp. 427-428 (v. *supra*, cap. X, cita 39)

<sup>40</sup> AL'ŠVANG, A.: «Sovetskie školy pianizma. Škola Leonida Nikolaeva» op. cit., p. 48 (Ya citado, v. *supra*, cap. VIII, cita 45). [V. Razumovskaja estudió con Nikolaev de 1926 a 1930. — O. Ch.]



¿Se podría pensar que ambas características tratan sobre el trabajo de un mismo maestro? Una de las razones en la divergencia de estas opiniones, podría residir en la subjetividad de las críticas, que perciben y evalúan de distinta manera un mismo fenómeno artístico. Aunque en el caso de la presentación de los alumnos de Nikolaev en el Conservatorio de Moscú en 1927, conociendo su exigencia del sonido bien apoyado, más bien podríamos suponer la existencia de algún momento imprevisto (por ejemplo, el desconocimiento de la acústica de la sala), el cual podía haber provocado una mala impresión.

Otra de las razones, posiblemente reside en que se utilicen distintos métodos en el trabajo con cada alumno, y que el maestro... «...se vuelca,\* con alguna de las múltiples facetas de su personalidad, hacia cada uno de ellos...»<sup>41</sup> ya que la condición indispensable del éxito en la enseñanza, es saber cambiar los métodos de acuerdo a la individualidad de cada alumno. Al trabajar de igual manera con todos, el resultado puede ser parcial, y en algunos casos hasta nulo. Si observamos los testimonios sobre el trabajo de destacados maestros, confirmamos que su trabajo siempre fue muy individualizado. Por esta razón, en ocasiones desconciertan las opiniones contradictorias provenientes de los distintos alumnos de un mismo maestro, y es importante saber interpretarlas.

La tercera (no diríamos que la última) razón, sería la evolución de los métodos utilizados, lo que a su vez está relacionado con la adquisición de una mayor experiencia y posibles cambios en las concepciones y gustos estéticos del maestro. De este modo, los testimonios pueden referirse a distintas etapas en la vida del profesor, emitidos por alumnos que estudiaron en diferentes periodos de su carrera. Existen muchos ejemplos de este tipo de cambios. Uno de ellos podría ser el caso de Anton Rubinstein en sus dos periodos de la dirección del Conservatorio de Sankt-Peterburg: el primero de 1862 a 1867, y el segundo de 1887 a 1891. En este segundo periodo, por ejemplo, A. Rubinstein se rehusaba tocar en las clases,

---

<sup>41</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p.17. \* Expresión usada por Lev Barenboim respecto al método de Nikolaev. — *O. Ch.*

temiendo intimidar o influir demasiado sobre sus alumnos con su personalidad. Conservar la individualidad y cultivar la independencia en sus alumnos, se había convertido en su prioridad.

También podríamos mencionar el caso de Konstantin Igumnov, cuyos métodos pedagógicos, al igual que su pianismo, se modificaron constante y substancialmente durante toda su vida. En una entrevista de 1944 (cuando ya contaba con más de setenta años!), Boris Teplov le preguntó:

«“¿En que momento se formó su aparato técnico?”, — a lo que Igumnov respondió. — Hace tres años. Aunque en el periodo de la evacuación también había cambiado algo, y a ciertas cosas he renunciado.»<sup>42</sup>

Algo semejante sucedió con L. Nikolaev. En su caso, habían sido sus gustos estéticos los que en el primer lugar sufrieron mayores cambios. Siendo aún estudiante, Nikolaev frecuentaba un círculo de jóvenes intelectuales que en su mayoría se encontraban bajo la influencia del simbolismo. Esto indudablemente dejó una huella sobre sus ideas creativas.

S. Savšinskij afirma que al inicio de su carrera pedagógica, a Nikolaev le atraía más el “encanto sensitivo” del arte, que su contenido ideal artístico. Ante todo buscaba en la música el placer de las “combinaciones armónicas, maravillosos timbres, y curvaturas melódicas y rítmicas”. Sus tendencias de este periodo, Savšinskij las relaciona con las ideas esteticistas, cuando el interés por la forma prevalece sobre la profundidad del contenido. La atención en sí por el detallado matiz y el bello sonido, predominaron en la estética y la pedagogía de Nikolaev al inicio de su carrera.

En este periodo le atraían a Nikolaev las transcripciones de Leopold Godowski, algunas obras de A. Skrjabin y F. Liszt, y la música de los compositores franceses. Obras que se prestan para el trabajo detallado de los matices. Esta afición por el

---

<sup>42</sup> SMIRNOV, M., ed.: «O tvorčeskom puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista. Iz besed s psihologami» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. vyp. II, Moskva, Muzyka, 1984, p. 33.

detalle también se reflejó en su forma de impartir clase. He aquí, lo que escribe sobre su primera experiencia pedagógica:

«Me acuerdo de la primera clase en mi vida. Mi alumna tocaba una Balada de Chopin. Yo pase “sentado” a su lado sobre los primeros dos compases durante una hora y media. Posiblemente todo lo que le estaba diciendo, era substancioso y útil, pero huyó e hizo bien. Un maestro tiene que “dar” lo que una persona puede asimilar. De esta manera, una clase no puede estar más cargada de contenido, de lo que permite la atención [del alumno] y el éxito de su estudio individual entre las clases.»<sup>43</sup>

Este es un error muy común de los jóvenes pedagogos. V. Puchal'skij advertía que este método de trabajo puede llevar al adiestramiento del alumno, lo que podría resultar perjudicial para su independencia. Sin embargo, muchos de los pedagogos-pianistas (y no necesariamente al inicio de su carrera), “pecaban” de exceso en sus indicaciones.

Por el testimonio de sus alumnos, H. Neuhaus en ocasiones no pasaba de las primeras líneas en una sola clase, y esto podía durar varias horas seguidas, cuando trabajaba en ciertas sonatas de Beethoven, y algunas obras de Chopin.<sup>44</sup>

L. Barenboim recuerda su primera clase con F. Blumenfeld, que durante dos o tres horas estuvieron trabajando sobre unos compases en la introducción de la *Fantasia* de Chopin.<sup>45</sup>

S. Savšinskij también recuerda que en sus años de estudio con Nikolaev, a causa de la excesiva atención a los detalles, a veces se escapaba el principal sentido del trabajo con la obra: «Tras los árboles no se veía el bosque».<sup>46</sup> Mientras que su maestro sabía para qué era cada detalle que él pedía — porque en su mente estaba todo el cuadro — los alumnos no muy avezados veían solamente la gran cantidad de particularidades.

---

<sup>43</sup> NIKOLAEV, L.: «Principy domašnej raboty pianista» op. cit., p. 126.

<sup>44</sup> Cfr. NAUMOV, L.: *Pod znakom Neuhaus'a*. Moskva, RIF «Antikva», 2002, p. 47.

<sup>45</sup> Cfr. BARENBOIM, L.: «Fortepianno-pedagogičeskie principy F. M. Blumenfeld'a» en: *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad, Muzyka, 1975, p. 79.

<sup>46</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev. Pianist...*, op. cit., p. 92.

Parece ser que K. Igumnov también había pasado por una etapa similar, porque ya en la madurez de su carrera decía:

«Ahora [...] empiezo a entender, que el detalle excesivo en la pedagogía (al igual que en la interpretación, y en el trabajo individual sobre la obra) es nocivo. [...] si el alumno mismo no tiene nada en su alma, el “adiestramiento” tarde ó temprano se manifestará: todo el color desaparecerá y quedará un papelito en blanco.»<sup>47</sup>

Sin embargo, el mismo Savšinskij acepta que así mismo trabajó Nikolaev nada más al principio, cuando los alumnos desconocían por completo las exigencias de su nuevo maestro, y de esta forma el podía familiarizarlos con sus principios. Si así lo hizo más tarde, era también para inducir a los nuevos alumnos en su método de trabajo y exigencias. Por el testimonio de varios alumnos, después de hacerlos pasar por la escuela (ó *gramática*) en la primera etapa de sus estudios, Nikolaev...

«...no solamente permitía a sus alumnos discrepar de sus principios, y al notar, por ejemplo, en un alumno el gusto por el uso pintoresco del pedal, [...] las sonoridades transparentes, etc., que no le eran propicias, Nikolaev siempre [...] apoyaba al alumno y lo impulsaba a continuar con sus búsquedas en esta dirección.»<sup>48</sup>

Con el tiempo, Nikolaev aprendió a racionar sus conocimientos y tareas a cumplir por el estudiante. Aprendió a no exigir del alumno algo de lo que aquel difícilmente podría resolver en un momento dado. Sensible a los cambios político-sociales en la vida del país, con su intuición artística Nikolaev supo lo que había que hacer, para poder ser escuchado por el público. Al cambiar el origen social de buena parte de los alumnos, también cambió su manera de tocar y algunas tácticas pedagógicas. Savšinskij escribe:

«La aproximación al nuevo oyente soviético, tuvo mucha influencia no nada más en los gustos musicales de Nikolaev, sino sobre toda su cosmovisión.»<sup>49</sup>

El público en su mayoría no era gente experimentada, y lo que más le atraía en

---

<sup>47</sup> MILSTEIN, J.: *Konstantin Nikolaevič Igumnov*, op. cit., p. 397.

<sup>48</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev...* op. cit., p.182.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

una interpretación musical era la sinceridad, la afectuosidad, — la “palabra viva”. Sobre la atmósfera de los primeros años de la revolución, Bogdanov-Berezovskij escribe:

«El pueblo se lanzó hacia el arte musical, llenando salas de concierto y teatros. [...] Esto podíamos observar también en las representaciones del teatro *Mariinskij*. No hace mucho, prácticamente ayer, el teatro más privilegiado se había convertido en público. Desde los primeros días del establecimiento del Poder Soviético, los espectáculos de opera y ballet se daban a diario gratis. La sala se llenaba de soldados de Ejército Rojo, marinos, obreros, empleados, estudiantes. [...] Otro rasgo remarcable de la vida de conciertos de aquellos años — continúa Bogdanov-Berezovskij — era el florecimiento de la interpretación de la música de cámara. [...] En todo se percibía la búsqueda y consolidación de los rasgos del nuevo estilo interpretativo, que combinaba en sí el contenido espiritual y emocional con un especial y agudo principio intelectual. Unos concientemente, otros intuitivamente resolvían para sí el problema del arte interpretativo, que llevaba en sí una amplia accesibilidad, sin rebajar su seriedad y veracidad, como el principio básico de la interpretación realística.»<sup>50</sup>

Indudablemente, esto fue lo que influyó — en mayor parte — sobre la formación del así llamado nuevo estilo del pianismo soviético. De ahí viene la presencia invariable del habla y del canto, como modelos a seguir en el arte interpretativo soviético. Lo que resultó ser una continuación natural de los mismos principios de M. Glinka, M. Musorgskij, y A. Rubinstein. Por esta razón, a veces se seguía ignorando el lado técnico, ya que el virtuosismo puro era reprobado, y no se tenía conciencia de que para tocar *cantábile*, también se necesitaba de una técnica muy elaborada.

Por otra parte, el lado constructivo de la interpretación adquirió más importancia, y se exigía que la obra fuese accesible en su integridad. Al repertorio también se aplicaban estos mismos requerimientos, y las obras que no respondían a estos, se ignoraban, o se anunciaban formales y sin contenido.

---

<sup>50</sup> BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: *Dorogi iskusstva*. op. cit., p. 24, 29.

De 1916 a 1921, en la pedagogía de Nikolaev surgieron cambios substanciales, y obviamente no de un día para otro. Estos cambios se reflejaron sobre todo en el repertorio, en la concepción de la forma y en el matiz de las obras musicales. Cambiaron las prioridades. Si antes la atención del alumno se dirigía a la gramática del fraseo, a su estructura, era porque se suponía que al hacer el fraseo correctamente, la expresividad se revelaba como consecuencia del orden en la interrelación entre los elementos dentro de las estructuras. Ahora este orden ya no lo era todo. El lado expresivo tomaba el mando, y de éste, ahora dependía también y la gramática misma. Sobre la concepción del matiz en Nikolaev, durante los primeros años de su trabajo en el Conservatorio, Savšinskij escribe:

«En mis años de estudio (1909-1915) Nikolaev veía una de las principales diferencias entre la interpretación de un artista y la de un estudiante, en que al primero nosotros le escuchamos mucho más matices que al segundo: aquí muestra un giro de la melodía, allá destacará una armonía nueva, en un caso subrayará una voz secundaria interesante o el movimiento del bajo, en otro revelará el cambio del registro [...] etc. Hacia tal riqueza de detalles los alumnos de Nikolaev nos dirigíamos en aquel periodo.»<sup>51</sup>

En las afirmaciones de Tamara Berkman sobre las clases de Nikolaev, a pesar de haber estudiado prácticamente al mismo tiempo que Savšinskij, no encontramos esta separación entre el contenido expresivo y formal en el estudio, y la percepción de las obras descrita por Savšinskij: «El objetivo artístico y los medios para su realización, L. V. Nikolaev los concebía en su indivisible unidad.»<sup>52</sup>

Más aún, Berkman confirma que justamente en el primer año de sus estudios, ella había recibido de Nikolaev los conocimientos más importantes:

«Yo fui alumna de Leonid Vladimirovič no por mucho tiempo, [...] sin embargo, precisamente en el año escolar 1913/14 había aprendido lo esencial, aquello que sirvió de base para toda mi actividad musical, pedagógica y social. Esto había encontrado su

<sup>51</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev...*, op. cit., pp. 102-103.

<sup>52</sup> BERKMAN, T.: «O dorogom učitele i druge» op. cit., p. 115.

continua confirmación en mi relación con Leonid Vladimirovič, hasta los últimos días de su vida.» [*Ibid.*, p. 114.]

Pero con la evolución de sus ideas y método, al cabo de seis años de estudios con Nikolaev, Savšinskij se sorprendió de oír lo siguiente: «No soporto una interpretación adornada con matices.»<sup>53</sup> La función del matiz para Nikolaev había cambiado. De algo que se podía libremente introducirse desde afuera en una obra, el matiz se había convertido en una necesidad, que deriva del contenido de la obra. «De un adorno de la frase, se transforma en la entonación expresiva de la interpretación.»<sup>54</sup>

Poco a poco también fue cambiando el repertorio de sus alumnos. En sus clases ahora prevalecían las obras de Chopin, Rachmaninov, Schumann, y Musorgskij. Aunque Bach, Beethoven, Liszt y Čajkovskij, siguieron ocupando como antes un lugar importante. Pero a pesar de la constante presencia de las obras de F. Liszt en el repertorio de los alumnos de Nikolaev, poco a poco se fueron dejando las piezas en donde el lado virtuosístico prevalecía sobre el contenido artístico. Sobre Beethoven, Nikolaev decía que con el paso de los años lo apreciaba más y más.

Frecuentemente se tocaban obras de jóvenes compositores, muchas veces por iniciativa misma de los alumnos, lo que Nikolaev siempre apoyó. Mucho menos interés se mostraba por los impresionistas. En general era típico de los pianistas rusos el poco interés por las obras de los impresionistas franceses. Seguramente eso se debía al sentimiento de carácter más contemplativo que dramático en sus obras. En una lección dedicada a los estilos musicales, Nikolaev nos dice:

«Los impresionistas aportaron una palabra nueva en la literatura pianística, enriquecieron la sonoridad, los fondos del pedal. [...] Su creatividad es un fenómeno complejo, sobre todo Debussy. En Debussy no encuentras la grandiosidad o el temperamento de Beethoven, pero a la vez tampoco hay sencillez y espontaneidad.»<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> SAVŠINSKIJ, S.: *Leonid Nikolaev...*, op. cit., p.103.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>55</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» Stenogramma lekcii, s.d. Publicado

Se sabe que K. Igumnov y N. Medtner no se entusiasmaban mucho por las piezas para piano de C. Debussy o M. Ravel, salvo algunas excepciones. En las siguientes generaciones esta relación por supuesto fue cambiando. En cambio las obras de S. Prokof'ev e Igor' Stravinskij, ocupaban un lugar importante en el repertorio de los alumnos de Nikolaev. Por ejemplo, Mariana Gramenickaja escribe que en su recital, la mitad del concierto lo ocuparon obras de S. Prokof'ev.<sup>56</sup>

Con respecto a los momentos constructivos de la interpretación, la tendencia estaba encaminada hacia los grandes planos. El fraseo más largo con una incesante conducción hacia los momentos culminantes, y de esta manera, logrando que la forma de las obras fuera más monolítica, y el proceso formativo más dinámico. Aunque con todo y eso, los detalles tampoco se descuidaban.

«El incesante desarrollo de las principales ideas de la obra, se había convertido para Nikolaev en su principal tarea interpretativa, repercutiendo sobre el desarrollo constante de su forma de expresión, es decir, sobre el desarrollo de las imágenes musicales. El sentido de las uniones constructivas, rítmicas y dinámicas, se hizo uno de los rasgos característicos de Nikolaev como intérprete y pedagogo.»<sup>57</sup>

En sus memorias, A. Sokovnin nos relata como después de un examen presentado por una de sus alumnas en el conservatorio de Taškent, L. Nikolaev hizo un comentario sobre la interpretación de la *Barcarola* F-Dur op. 60 de F. Chopin.

«Leonid Vladimirovič, como de costumbre, fue muy benévolo. Me había elogiado por el refinamiento de los detalles, la atención sobre el bajo, la cuidadosa pedalización, etc. A la vez me dijo, que al haberme entusiasmado por el trabajo en los detalles, hasta cierto grado yo había descuidado lo principal — la integridad y la riqueza del contenido de la pieza.»<sup>58</sup>

Sobre el uso de los recursos pianísticos, por ejemplo, S. Savšinskij en su libro no menciona los cambios de Nikolaev en el uso del pedal, y afirma que rechazaba por

---

en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydayuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. op. cit., p.118.

<sup>56</sup> Cfr. GRAMENICKAJA, M.: «Pamjat' tech let» op. cit., p. 128.

<sup>57</sup> SAVŠINSKIJ, L.: *Leonid Nikolaev...*, op. cit., p.108.

<sup>58</sup> SOKOVNIN, A.: «O poslednich dnjach» en: BARENBOIM, L., ed.: *L. V. Nikolaev*. op. cit., p. 181.



completo la posibilidad de tocar sin pedal, calificando (al igual que Skrjabin) al sonido sin pedal como “desnudo”. No obstante, un comentario del mismo Nikolaev contradice las afirmaciones de Savšinskij:

«Lo que se puede unir con los dedos, a menudo resulta conveniente tocar sin pedal. La sonoridad sin pedal tiene su encanto, que es apreciable por el oído.»<sup>59</sup>

Natan Fishman confirma este comentario, y afirma que Nikolaev aprobaba la interpretación sin pedal de las obras de Bach y Beethoven, o en fragmentos polifónicos.

Otro de los cambios en la concepción estética de Nikolaev, es en relación hacia el arte interpretativo de J. Hofmann y F. Busoni. En 1912, ambos artistas viajaron en una gira de conciertos por Rusia. En algunas obras de Liszt y Beethoven (la *Sonata* B-Dur, op 106) sus programas coincidían. De esta manera el público ruso pudo apreciar y comparar las interpretaciones de estas obras en conciertos, que en ocasiones se seguían uno al otro.<sup>60</sup>

Si antes no había ninguna duda en la preferencia de Nikolaev por el arte de J. Hofmann, en donde nada suscitaba protestas,<sup>61</sup> frente al arte pianístico de F. Busoni (siempre provocativo), esta relación se invirtió hacia el final de su vida. Entusiasmado por el arte de Hofmann, como la mayoría del público ruso que lo consideraba el heredero de Anton Rubinstein, Nikolaev admiraba en Busoni su gran personalidad y maestría musical, a pesar de que no todo en su arte le era cercano. Se sabe que Nikolaev no dejaba pasar ninguno de sus conciertos.

En 1942, durante la evacuación del conservatorio de Leningrad a Taškent en la

---

<sup>59</sup> NIKOLAEV: «Razvitie tehniki» op. cit., p. 141.

<sup>60</sup> Cfr. Kogan, G.: «Josef Hofmann y ego kniga» en: *Voprosy pianizma*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968, p. 206.

<sup>61</sup> Las interpretaciones de Hofmann resultaron ser universales, en el sentido de que podían ser aceptados por el numeroso público. La perfección de su técnica, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el equilibrio emocional e intelectual, y, sobre todo, un gusto que parecía ser irreprochable en aquellos años — todo en conjunto lo convertía en el preferido de las masas. Pero también eso fue posible gracias a la ausencia en él de una individualidad sobresaliente, la que inevitablemente se manifiesta en voz alta en todo lo que hace el artista, y comúnmente provoca opiniones muy contrastantes. Cfr. *Ibidem*.

Segunda Guerra Mundial, Nikolaev había accedido a pronunciar unas palabras sobre F. Busoni, al término de una conferencia que L. Barenboim había dedicado a este pianista. Nikolaev terminó su intervención diciendo:

«En aquellos años mi ídolo era Hofmann. Pero posiblemente algo en aquel tiempo yo no entendía, ó, puede ser que mis gustos hayan cambiado. Y es probable que al asistir hoy al concierto de piano, por su espíritu cercano a Busoni, hubiera preferido precisamente a éste artista, y elegido el alto intelecto musical...»<sup>62</sup>

Si analizamos lo que pudo haber provocado su rechazo a Busoni en la década de los años veinte, observamos básicamente que Nikolaev no aceptaba el irrespetuoso manejo del texto por parte de los intérpretes. Sobre todo cuando esta irrespetuosidad no llevaba a un resultado significativo, y se podía haber evitado. En las interpretaciones de A. Cortot y V. Horowitz, por ejemplo, había momentos de este tipo. En su ponencia dedicada a los pianistas que en 1936 habían realizado una gira de conciertos por la URSS, Nikolaev afirma lo siguiente sobre A. Cortot:

«Él [Cortot] me atrae mucho como personalidad artística, pero mucho en él no lo comprendo... [...] Él mismo es tan interesante en su interpretación, que de Chopin no queda nada. Un músico-artista debe ser modesto, no olvidarse de la humildad...»<sup>63</sup>

L. Nikolaev se refiere reiteradamente a la idea sobre la humildad del artista, y estaba realmente convencido de que en la interpretación, el principio personal del intérprete debe de ser absorbido por la obra musical. Esta es una condición necesaria para que la interpretación logre la altura de la obra interpretada. Grigorij Buze, señala que...

«...en varias ocasiones, al expresar su admiración por la chispeante singularidad y el brillante artistismo de Alfred Cortot, él [Nikolaev] con desaprobación notaba, que el afán de este maravilloso pianista francés por una interpretación necesariamente original, [...] a veces entraba en desacuerdo con las mismas intenciones del autor.»<sup>64</sup>

<sup>62</sup> BARENBOIM, L.: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik...» op. cit., p. 22.

<sup>63</sup> NIKOLAEV, L.: «Tri pianista» Nabrosok vystuplenija 1936(?), GCMK, f.129, ed. chr. 131, l. 2.

<sup>64</sup> BUZE, Grigorij M.: «Vera v učenika » op. cit., p.138.

Artur Schnabel era uno de los pianistas preferidos de Nikolaev, porque en su manera interpretativa se combinaban las características más importantes de un intérprete. Estas características que Nikolaev consideraba en Schnabel, son: la profunda penetración en la esencia de la obra; su carácter y su lectura creativa; la ausencia del academicismo, y como consecuencia, de todo tipo de "tradiciones", es decir, de estampas; la libertad dentro del texto del autor; la presencia de una línea clara sobre la cual se está realizando el plan de la interpretación, y la posibilidad de improvisar; el equilibrio entre el principio emocional e intelectual; la sinceridad en la interpretación, y la ausencia de la más mínima insinuación al fingimiento.

Hablando sobre su interpretación de las *Sonatas* de Beethoven, Nikolaev decía: «A mi me agrada extraordinariamente la interpretación de Schnabel — profunda, sincera, íntima.»<sup>65</sup> También su pensamiento polifónico le imponía a Nikolaev. Esta simpatía por el estilo interpretativo de Schnabel, tenía su fundamento en lo parecido de sus principios artísticos y pedagógicos. Muchos de estos principios coincidían. <sup>66</sup> En la obra de Konrad Wolff, *Las clases de Schnabel*,<sup>67</sup> encontramos muchas de estas coincidencias. Cabe mencionar que en Rusia, algunos pianistas reconocidos rechazaban las interpretaciones de A. Schnabel. Entre ellos A. Goldenweiser. También Svjatoslav Richter no aceptaba a Beethoven en la interpretación de A. Schnabel, aunque posteriormente cambió de parecer.<sup>68</sup> Suponemos que motivado por la libertad con que Schnabel manejaba el texto.

---

<sup>65</sup> NIKOLAEV, L.: «K voprosu o stiljach fortepiannoj literatury» Stenogramma lekcii, s.d., en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*, op. cit., p.117.

<sup>66</sup> Cfr. SMIRNOVA, Marina V.: *Artur Schnabel i ego epocha*. SPb., «Sudarynja», 2006.

<sup>67</sup> Cfr. WOLFF, K.: *The Teaching of Artur Schnabel*. 1972 (trad. rus. V. Bronguleev. *Uroki Schnabel'ja*. Moskva, «Klassika-XXI», 2006)

<sup>68</sup> Cfr. SMIRNOVA, M. *Artur Schnabel i ego epocha*, op. cit., p. 104. (Smirnova escribe: «La interpretación de Schnabel de las Sonatas de Beethoven había provocado discusiones tempestuosas. La reacción de Goldenweiser era categóricamente negativa. Él escribía que Schnabel había tocado "detestablemente" la Appassionata y "muy mal" el op. 111. Tampoco S. Richter había aceptado enseguida el Beethoven de Schnabel. Así, en 1974 él había apuntado en su diario: "Hammerklavier en [la interpretación de] Schnabel. Esto es difícil de oír — es absolutamente inadmisibile". Al cabo de diez años, Richter había cambiado por completo su valoración: "Yo estaba realmente conmovido con esta maravillosa interpretación."»)

Como podemos observar, Nikolaev posteriormente aceptó los cambios textuales, siempre y cuando éstos estuvieran dictados por la fuerte convicción interior del artista. Todos estos cambios surgidos en Nikolaev a lo largo de su carrera pedagógica, no pueden ser atribuidos exclusivamente a los acontecimientos sociales y políticos. Mucho tuvo que ver su desarrollo personal en la experiencia musical y pedagógica de todos estos años. Esta evolución como músico y pedagogo, estuvo encaminada hacia una mayor amplitud de los recursos expresivos pianísticos, como también hacia una mayor racionalidad en el empleo de todos los medios pedagógicos.

## **H. Neuhaus. La Consolidación de su Método**

Por supuesto que H. Neuhaus, el gran maestro a quien casi todo el mundo pianístico ahora conoce, no siempre fue un buen maestro. En algún momento de su vida también fue un maestro inexperto, y que a pesar de su formación, también cometía errores. Como sabemos, Neuhaus tuvo sus primeras experiencias pedagógicas en la escuela de música de sus padres en su ciudad natal, Elizavetgrad, donde estuvo trabajando algunos veranos desde 1914, antes de tener trabajos oficiales en los conservatorios de Tiflis (1916-1918), de Kiev (1919-1923), y de Moscú (1922-1964). Sobre la práctica pedagógica de H. Neuhaus del periodo de Elizavetgrad, tenemos sus propias referencias. En el subcapítulo dedicado a la libertad técnica de *Sobre el Arte de la Ejecución Pianística*, Neuhaus aclara que al principio tenía que trabajar con alumnos muy poco dotados, y con muchos problemas de tensión:

«Yo era todavía muy joven e inexperto [...]. En aquel tiempo no sabía, [...] que “hay que cavar al túnel por los dos lados”\*, por eso para lograr aunque sea una mínima flexibilidad, recomendaba los siguientes ejercicios: con la muñeca un poco levantada, y el brazo libremente colgado, tocar desde arriba una nota con un dedo, luego poco a

poco bajar la muñeca lo más que se pueda [...], después de nuevo levantarla hasta tal altura sobre el teclado, cuando el dedo naturalmente ya no puede sostener la tecla, y con un movimiento tranquilo y fluido se mueve hacia arriba junto con la muñeca y el brazo. Y así muchas veces y con cada dedo. Este método por sí mismo no es malo, y ciertamente con el tiempo le añade la elasticidad al alumno, pero lo malo es que este método es puramente técnico, y en los medios y métodos que desarrollan las capacidades cerebrales del alumno yo no me fijaba lo suficiente. Sin embargo, le proporcionaba cierta educación musical, porque al trabajar con él algunas piezas sencillas, trataba (con mucho esfuerzo) de lograr una aceptable interpretación “musical”. Aunque pienso, que en estas clases causaban más efecto mis gritos provocados por el sufrimiento, que este sistema que apenas se encontraba en su estado embrionario. En una palabra, yo era en este caso un consciente maestro de la ejecución pianística, y apenas un espontáneo y desordenado maestro de música. \*\*»,<sup>69</sup>

En muchas ocasiones Neuhaus se había expresado negativamente sobre los “maestros puros”, es decir, de aquellos que se ocupan solamente de dar clases, sin tener ninguna actividad artística. En sus últimos años, cuando el dolor y la poca movilidad de su brazo derecho ni siquiera le permitían mostrar a sus alumnos cómo a él le gustaría que sonara uno u otro momento de la obra, Neuhaus escribe al respecto:

«La enfermedad de mi mano — secuela de una polineuritis grave — sigue progresando, lo que me ha obligado dejar de tocar por completo ya desde hace dos años. Hasta en casa ya nunca toco ni siquiera para mi mismo — me aflige demasiado por la discapacidad de mi mano, a pesar de que la música se puede leer con los ojos, además de escucharla en la radio y los discos. Sinceramente, considero que hasta la enseñanza está ahora para mí vedada, por lo que pienso pronto jubilarme: trabajar con

---

<sup>69</sup> NEUHAUS, H.: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, op. cit., p. 105.

\* Con esta expression, H. Neuhaus quiere decir que para mejorar la técnica del pianista, no basta con ponerlo a hacer ejercicios, sino que es necesario trabajar además sus capacidades musicales. — O. Ch.

\*\*Más exactamente: yo estaba enseñando la libertad del movimiento físico, pero no enseñaba la libertad psíquica, musical. Para el alumno, — como también para mí, era un maestro sin experiencia — y esta era todavía una tarea muy superior. [N. de Neuhaus]

los pianistas solo como director, sin ser capaz de reforzar mis intenciones y consejos mostrándolo al piano como antes, es demasiado lamentable y desconsolador para mí, sin poder satisfacerme, y probablemente tampoco a mis alumnos.»<sup>70</sup>

Sin embargo, en su diario publicado póstumamente en 1975, H. Neuhaus hace una serie de acotaciones en este sentido.

«No puedo negar que en los últimos dos años mi manera de enseñar había sufrido (por la enfermedad de mi mano) substanciales cambios. [...] Antes, constantemente durante la clase yo estaba sentado al piano, y en cualquier momento reforzaba mis palabras con una demostración viva, ahora solamente a veces “hincó un dedo en el piano” como el director o el cantante que no sabe tocarlo. [...] Me había convertido en aquello que posiblemente por error, en mi libro caractericé como “el maestro puro” (causando el disgusto justificado de algunos músicos). Y a la vez me convencía de que el descontento que había provocado era justo, porque ahora trabajo aún mejor que antes, cuando todavía era un pedagogo “impuro”, es decir, contaminado por los sentimientos interpretativos.»<sup>71</sup> (v. *supra*, cap. VIII, p. 366, cita 67)

Esta evolución en la manera de trabajar en clase, es decir, del pedagogo “impuro” contaminado por los sentimientos interpretativos, al “maestro puro” que no toca, y solo dirige, se ilustra perfectamente en las memorias de Natan Efimovič Perel'man, discípulo de H. Neuhaus en Kiev, quien relata sobre su inicio como pedagogo:

«El encanto del Neuhaus joven — persona de un artistismo inusual — era irresistible. Todos nosotros nos sometimos a él. Por supuesto me encontré bajo la enorme influencia de su natural manera de tocar, libre de afectaciones. En aquel momento él estaba muy entusiasmado por la música contemporánea, por la música de Szymanowski y Skrjabin por encima de todo, y era tan inexperto en el sentido pedagógico, que me daba, completamente privado de profesionalismo, las *Sonatas* de Skrjabin. [...], esta música influía negativamente sobre mi sistema nervioso, ya ni hablar sobre mi percepción rítmica. Una talentosa pianista\*, alumna de Genrich Gustavovič,

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>71</sup> NEUHAUS, H.: *H. G. Neuhaus. Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki*, op. cit., pp. 56-57.

quien se había cambiado posteriormente a Petrograd, para estudiar con Leonid Vladimirovič Nikolaev, no podía tocar parejo ni siquiera cuatro doble corcheas en el *fugato* de la Sonata № 28 de Beethoven, ya que estaba demasiado “skrjabinizada”.»<sup>72</sup>

Ciertamente, aquella etapa de trabajo en el conservatorio de Kiev, coincide con el apasionado entusiasmo de Neuhaus por las obras de A. Skrjabin. Muchos recuerdan los conciertos en el conservatorio, en donde Neuhaus tocaba las Sonatas de Skrjabin, y a dúo con su tío F. Blumenfeld tocaban transcripciones al piano del “Poema Éxtasis” o “Prometeo” (v. *supra*, cap. VII, cita 15).

De aquella misma época, encontramos referencias en la obra de Ž. Chursina, titulada: *Eminentes pianistas-pedagogos del Conservatorio de Kiev (1917-1938)*. Chursina cita comentarios del mismo Neuhaus, hechos hacia el final de los años veinte, que nos revelan sobre los cambios en su manera de interpretación. En estos comentarios se confirma que en el trabajo con sus alumnos al principio de esa misma década, estando bajo influencia de la música de Skrjabin, Neuhaus les inculcaba el manejo del *rubato* (v. *supra*, cap. V, cita 19):

«...de las conversaciones del mismo Neuhaus con algunos músicos, y de los recuerdos de los asistentes a sus clases de aquellos años, se puede afirmar sobre una cierta evolución en la interpretación de Neuhaus con las obras de Skrjabin, y también en su manera de ejecución en general. Por ejemplo, en una de las pláticas con S. Pavčinski hacia el final de los años veinte, Henrich Gustavovič señaló que ahora él se atiene a una manera más objetiva de interpretación, a diferencia de la anterior, cuando él “gastaba demasiados nervios”. Con el paso del tiempo la ejecución de Neuhaus se tornaba más austera, la utilización del *rubato* se encontraba cada vez menos, e inclusive en los fragmentos especialmente dinámicos, se excluía por completo.»<sup>73</sup>

En *Recordando a Neuhaus*, su discípulo Natan Perel'man vuelve a mencionar sobre

---

<sup>72</sup> CHITRUK, Andrej F.: «Natan Perel'man. Avtoportret v monologach i dialogach na fone konca stoletija» en: *Odinnadcat' vzgljadov na fortepiannoe iskusstvo*. Moskva, Klassika-XXI, 2007, p. 294.

\*N. E. Perel'man se refiere a V. Ch. Razumovskaja, más tarde profesora del conservatorio de Leningrad. [N. de A. Chitruk]

<sup>73</sup> CHURSINA, Ž.: *Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*. Kiev, Muzychna ukraïna, 1990, p. 46.

la inexperiencia de Neuhaus, pero ya en un tono halagador:

«La mente de Neuhaus no tenía aquél innecesario rincón de “estupidez”, que dirige al agotador trabajo diario de entrenamiento. Él era un pianista “no adiestrado”, pero se le perdonaba mucho en nuestra época, de pianistas enajenadamente adiestrados. Me parece que también era un maestro “inexperto”. Estas deficiencias fueron las que destacaron entre la multitud de sus impecables colegas, como la estrella de mayor magnitud que brillaba en la bóveda celeste diseminada por sus brillantes alumnos.»<sup>74</sup>

Obviamente, N. Perel'man habla sobre la manera improvisada de Neuhaus, tanto como pianista, como maestro. Pero precisamente por esta naturaleza suya, que no cabía en ningún esquema y que aparentaba no tener ningún método, Neuhaus había atraído a mucha juventud talentosa, gracias a su espontaneidad y fantasía, y al universalismo de su persona. Aquella personalidad que no pretendía ser infalible, sino al contrario, siempre natural y muy generosa, fueron las cualidades que lo destacaron siempre.

Otro aspecto importante fue su naturaleza completamente romántica, que le impedía aceptar ciertas corrientes o estilos musicales, ya en los últimos años de su carrera pedagógica. No obstante, él quería comprender esta “otra” música, y buscaba escucharla. Por ejemplo, existen testimonios sobre cómo Neuhaus deseaba tenazmente comprender el dodecafonismo, en la música de A. Webern.

Un testimonio de ello nos lo ofrece el compositor Nikolaj Karetnikov (1930-94), quien describe como un verano en Koktebel' (Crimea), Neuhaus encontró el sentido y la belleza en las obras de A. Webern. En la casa de campo (dača) del crítico de arte y literatura Aleksandr G. Gabričevskij (1891-1968), en el verano se organizaban a diario por las noches sesiones musicales. En una de aquellas veladas, a la par con las obras de F. Schubert y G. Mahler, Karetnikov había incluido *Cinco piezas* y *Bagatelas* para cuarteto de cuerdas de A. Webern.

---

<sup>74</sup> RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, Moskva, Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2007, p. 28.



«Esta vez, después de expresar su gusto por las obras de Schubert y Mahler, Heinrich Gustavovič hizo la siguiente declaración: “Digan lo que digan, tú, Saša, y tú, Kolja, con todo eso, su Webern es absoluta m...!” / Heinrich Gustavovič con desprecio frunció la nariz y repitió la última palabra un par de veces más con variaciones en la entonación.»<sup>75</sup>

Sin embargo, al día siguiente Neuhaus manifestó el deseo de escuchar estas mismas obras una vez más:

«Kolja, me gustaría una vez más escuchar a este Webern suyo, a pesar de que es una m..., me gustaría aunque fuera en parte comprender, porque a ti y a Saša les gusta tanto, a mi hasta me hiere este hecho en cierto sentido.» [*Ibidem*]

Y así continuó durante todo un mes. No obstante, en el otoño, después de escuchar una grabación de las *Cinco piezas* en la transcripción del autor para orquesta de cámara, en un concierto dirigido por Antonio Janigro,...

«...Heinrich Gustavovič de repente literalmente se enamoró de esta música. Durante un tiempo él no quería hablar de ninguna otra música, y habló de ella donde era posible: a los alumnos y no alumnos, a los maestros, en distintas reuniones y en las sociedades científicas estudiantiles, en distintas ciudades y en Moscú, — había sucedido un milagro. [...] Pienso que en estos años de acercamiento con la nueva escuela vienesa fue una verdadera hazaña, y no puedo recordar una situación similar con alguien más. Creo que Heinrich Gustavovič experimentó de nuevo una gran alegría al descubrir algo desconocido, bello, y hasta el momento incomprensible para él en aquella faena, en donde sabía y podía todo.» [*Ibid.*, p. 232]

Es admirable que este deseo y júbilo por el conocimiento, Neuhaus lo conservara hasta sus últimos días.

Con respecto a la evolución de su método, vemos que en el periodo de su trabajo pedagógico en el conservatorio de Kiev, estaban ya presentes las principales características de su método de los últimos años de consolidación.

---

<sup>75</sup> KARETNIKOV, N.: «H. Neuhaus i novaja venskaja škola» en: RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 231.

Ž. Chursina escribe:

«La base de la pedagogía de Neuhaus, consistía en la selección de determinados movimientos pianísticos de producción sonora [приём], en conexión con la tarea artística concreta. El estudiante debía aprender no solamente correctamente a escoger uno u otro movimiento, sino también tener plena conciencia de esta elección, subordinándolos al propósito artístico. Ya en Kiev, en su actividad pedagógica, H. Neuhaus estaba convencido precisamente de este rol y propósito del pedagogo.»<sup>76</sup>

También en su método estaba ya presente la unión entre lo emocional y lo intelectual,... «...la espontaneidad de los sentimientos y el trabajo mental, analítico, el racionalismo y la intuición. “ La mente ilumina al sentimiento”, — esta es la frase proverbial de Neuhaus que recordaban sus alumnos.»<sup>77</sup>

La unión inseparable entre la técnica y el contenido musical, era también uno de los principios constantes en su trabajo. Su discípulo Kirill Vinogradov recuerda:

«Él no nos enseñaba a “tocar el piano”, él descubría para nosotros la música por medio del piano. Simplemente la “pura técnica”, que no expresa lo esencial de la música, era para él un hastío absurdo, que es incompatible con el verdadero valor artístico. En una ocasión, estando de jurado en un concurso de piano, al escuchar a uno de los participantes quien a la par con una impresionante “habilidad de las manos”, mostraba una completa ausencia de pensamiento, Henrich Gustavovič no se aguantó y con enfado exclamó: “Para qué necesita esta persona tal técnica!”»<sup>78</sup>

En el conservatorio de Kiev, Neuhaus estuvo siempre rodeado por las grandes personalidades de la música de aquel periodo. Entre ellas se encontraba su tío, F. Blumenfeld, extraordinario pianista, pedagogo y director de orquesta; el pianista V. Puchal'ski, discípulo de T. Leszeticcki y maestro de Leonid Nikolaev; el pianista G. Beklemišev; el pianista y musicólogo G. Kogan; el musicólogo Ariol'd Al'svang; el pianista Vladimir Horowitz, quien conquistó la fama en Europa y Norteamérica;

<sup>76</sup> CHURSINA, Ž.: *Vydajushčiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*, op. cit., p. 84.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>78</sup> VINOGRADOV, K.: «U Henrich'a Gustavovich'a v klasse» en: RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*, op. cit., p. 69.

y muy especialmente el musicólogo, pianista y compositor Boleslav Javorskij, un músico y pensador extraordinario. Toda esta pléyade de pensadores-artistas, sin lugar a duda, dejaron su huella en la formación de H. Neuhaus como pedagogo, y como artista.

Ya en este mismo periodo, Neuhaus había revelado aquella tendencia de atraer a las demás artes hacia la música, con el propósito de lograr su mayor comprensión. Así como para un más amplio desarrollo cultural de sus alumnos. Sorprendían sus conocimientos sobre la poesía, tanto rusa, como oriental y europea, y contagiaba al alumnado con su amor por la poesía de Aleksandr Puškin, Anna Achmatova, Boris Pasternak, Wolfgang Goethe, o la poesía de autores georgianos.

«La aspiración al universalismo del conocimiento en todas las esferas de la cultura, fue muy característico para H. Neuhaus, la cual se había manifestado fuertemente en los años veinte en Kiev,...»<sup>79</sup> — escribe Ž. Chursina.

Muchos años después, en la cúspide de su carrera pedagógica, H. Neuhaus declaraba en una entrevista publicada en el № 6 de 1958 de la revista “Juventud”:

«...no basta con unas facultades musicales geniales, no basta con el talento pianístico, esto no es todo! Se necesita una enorme cultura interior, el eterno sumergir del intelecto y el corazón, en la inmortal herencia creada por la humanidad durante tres-cuatro mil años de existencia cultural. Ya que la música (aunque nosotros, los músicos, la consideramos el arte más maravilloso de todos!) siempre existe y coexiste junto a la literatura, la pintura, la escultura, y se alimenta de la misma fuente que estas artes, — de la vida. Las artes se compenetran una a la otra, reflejando la vida — cada una con sus medios. En un bello y majestuoso edificio ¿no oímos acaso los poderosos y armoniosos sonidos? ¿No ha creado Liszt excelentes obras musicales, inspirado por el genio de Rafaello y Petrarca? Es indispensable que el intérprete — el siervo y dueño de una obra, es decir, el coautor del compositor — tiene que dominar un amplísimo círculo de asociaciones — de la vida, de la literatura y la pintura, especialmente de la

---

<sup>79</sup> CHURSINA, Ž.: *Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*, op. cit., p. 84.

poesía, porque la música, me parece, es más cercana a la poesía, y entonces su interpretación empezará a “respirar”, te envolverá y contagiará, y convencerá al oyente con todos los medios posibles en el arte, como un forma de creación.»<sup>80</sup>

En este mismo periodo de Kiev, Neuhaus mostraba ya un cierto interés por el repertorio contemporáneo, sobre todo el nacional (ruso, ucraniano). Prácticamente todos sus alumnos tocaban la obra de Skrjabin, Prokof'ev, y la de algunos compositores ucranianos. Posteriormente incluirá en el repertorio pedagógico, y en el suyo propio, la obra de A. Aleksandrov, N. Mjaskovskij, I. Stravinskij, y C. Debussy, así como mostrará su interés por otras artes contemporáneas.

En lo que se refiere a sus exigencias pianísticas, encontramos en este periodo un trabajo exhaustivo sobre el sonido.

Por el testimonio de A. Logovinskij, su discípulo (posteriormente profesor del Conservatorio de Leningrad), sabemos que Neuhaus exigía a sus alumnos... «...extraer el sonido del piano, como de la tierra seca se extrae el metal precioso. [...] No toquen con un sonido putrefacto, toquen con el sonido lleno,...»<sup>81</sup> — constantemente les repetía a sus alumnos.

Para sacar un sonido profundo y jugoso H. Neuhaus recomendaba una serie ejercicios. Entre estos, según sus alumnos, prevalecía el método de la “ejecución con peso”, o con un súper *legato*, al máximo (en este tiempo Neuhaus estaba cautivado por la manera de tocar de L. Godowski). Una condición imprescindible para un buen sonido, es la completa libertad y naturalidad del antebrazo. La muñeca tiene que estar muy flexible y elástica, pero a su vez, ésta y todo el brazo hasta las puntas de los dedos, tienen que estar alertas.

«H. Neuhaus era maestro de los sonidos delicados, y literalmente se salía de sí, cuando los alumnos utilizaban sonidos *pp* sin sustancia, calificando a tal sonido “laxante para

---

<sup>80</sup> NEUHAUS, H.: «Posle konkursa» *Junost'*, № 6, 1958 (ahora en: *Razmyslenija, vospominanija, dnevniki*, op. cit., pp. 221-222.)

<sup>81</sup> CHURSINA, Ž.: *Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*, op. cit., p. 82.

niños”,»<sup>82</sup>

Sin embargo, Neuhaus también creía que el alumno debía estar abierto a recibir de distintas escuelas todo lo más valioso. En *Eminentes pedagogos-pianistas*, leemos:

« [Neuhaus] Se refería principalmente a la manera digital de la escuela de Leszetycki y Esipova, a la utilización de un máximo *legato* por medio de los movimientos circulares (método muy popular en clase de Neuhaus en Kiev), así como a los métodos de L. Godowski y F. Busoni, a la pedagogía pianística de L. Deppe, a la escuela de F. Blumenfeld, y también a la práctica y consejos de J. Hofmann.»<sup>83</sup>

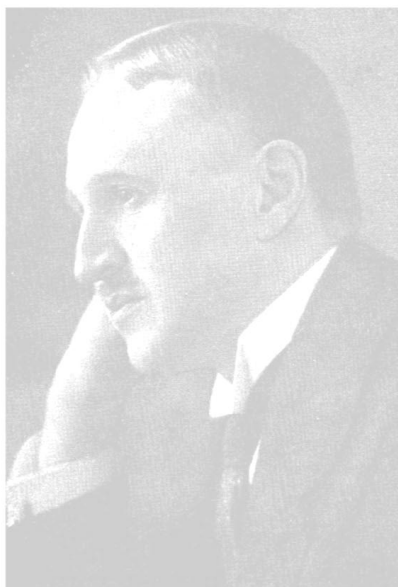
En este mismo periodo, Neuhaus consideraba al recurso de diferenciación del sonido en los planos polifónicos, como uno de los más difíciles, pero a la vez, el más reconfortante, no solamente en las obras de estilo barroco, sino prácticamente en toda la música. Neuhaus consideraba muy importante el que cada estudiante trabajara obras polifónicas.

Sin duda, desde el inicio de su carrera pedagógica, lo más importante para Neuhaus en su trabajo con los alumnos, fue siempre la profunda penetración en el contenido artístico de la obra. Esta tarea requería de una imaginación activa y creativa, así como un conocimiento profundo de la música, para después, — iniciar una búsqueda de los recursos más adecuados, y así conseguir el resultado deseado de acuerdo a la comprensión de la obra.

---

<sup>82</sup> *Ibidem.*

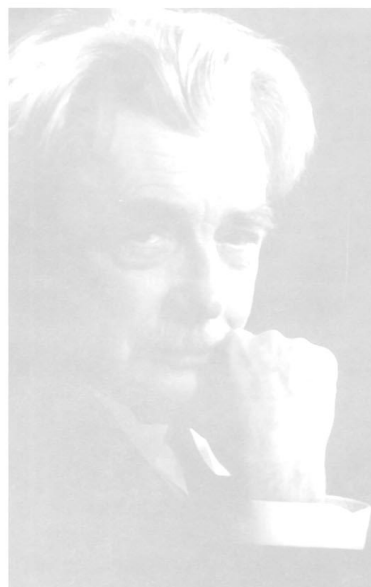
<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 81.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## CONCLUSIONES

A lo largo de los catorce capítulos del presente trabajo de investigación, hemos expuesto y analizado desde sus orígenes, la evolución del pianismo ruso y soviético. En la primera parte de la tesis, que comprende los primeros cinco capítulos, se ha realizado una extensa sinopsis de la teoría y la práctica pedagógica del pianismo en Rusia, hasta la primera mitad del siglo xx. Esta exposición arroja interesantes conclusiones, no solo en la caracterización del pianismo ruso, sino en la definición de muchos aspectos de la cultura pianística de Europa y Norteamérica. En los restantes nueve capítulos de la segunda parte, dedicada al estudio comparativo de dos importantes escuelas pianísticas en Rusia, surgen significativas conclusiones que podrían servir de base teórica, para un posterior desarrollo de la práctica y la teoría del pianismo en el mundo hispano. A través de este trabajo de investigación, redactado en castellano, se cumple el objetivo final del mismo; hacer accesible la tradición pianística rusa y su teoría pedagógica, a la cultura hispana.

Debido a la extensión del trabajo mismo, y a la diversidad de ideas expuestas alrededor de la teoría y práctica del pianismo ruso y europeo, las conclusiones de la tesis se enumerarán a continuación, agrupándose en un orden general de ideas, y en la medida de lo posible, siguiendo el orden de su exposición.

En lo que respecta a la primera parte de la tesis, existen varios puntos importantes a destacar. El primero de ellos es sobre el origen del pianismo ruso. En este primer punto, podemos concluir que la cultura pianística rusa ha sido el resultado de la influencia clavecinística italiana, y pianística de toda Europa. En el umbral del

siglo de las luces, la Rusia medieval es obligada a europeizarse por el zar Petr I. En este periodo, importantes clavecinistas italianos, a través de las compañías de ópera, introdujeron en Rusia la cultura del clavecín. Hacia el final del siglo XVIII, y a lo largo del XIX, notables pianistas venidos de toda Europa introdujeron en Rusia la cultura pianística, básicamente a través de dos importantes escuelas, la llamada londinense de Muzio Clementi, a través de su discípulo John Field, y la vienesa de Carl Czerny, a través de Teodor Leszetycki y otros importantes pianistas.

Un segundo punto a destacar, es la herencia que recibió el pianismo soviético de las tradiciones del pianismo ruso. El pianismo ruso se consolida hacia el final del siglo XIX, producto de las ideas nacionalistas de su época, principalmente por parte de los *kučkisty* (el grupo de los cinco), y de las tradiciones musicales europeas, traídas básicamente a través del proyecto educativo de Anton G. Rubinstein, con la creación de los conservatorios de St. Peterburg y Moscú. Todo este desarrollo musical, y específicamente pianístico, sirvieron de base para el espectacular desarrollo del pianismo ruso-soviético.

Del análisis de la práctica pedagógica de los pianistas-pedagogos en los conservatorios de Rusia durante el siglo XIX y XX, surgen importantes conclusiones que nos ayudan a comprender el complejo proceso de la enseñanza del piano.

En primer lugar, la mutabilidad del método pedagógico. Su sentido inacabado, siempre en desarrollo, adaptándose sobre la práctica pedagógica misma. Ejemplo de ello fue la escuela de Anna Esipova, quien se negó conscientemente a terminar de escribir su método, argumentando que al publicarlo, esté dejaría de desarrollarse. Otro claro ejemplo es el de Konstantin N. Igumnov, para quien el arte pianístico era un organismo vivo que crece y se desarrolla, un arte ininterrumpido cuyo estudio no tiene límite, y no un sistema ya acabado en donde todo está listo e inmóvil.

Un segundo punto importante de la práctica pedagógica de los conservatorios en Rusia, es el papel del intérprete en la recreación de la obra. A. Rubinstein por



ejemplo, no sólo exigía el aspecto externo de la obra, sino también transmitir la esencia espiritual de su contenido. Pero para transmitir este contenido, es necesario comprender, sentir, y profundizarse en la creación, para así poder reproducir ante el escucha la idea de la obra interpretada. La verdadera interpretación artística, de acuerdo con Rubinstein, es la creación misma. Para Igumnov, por ejemplo, la relación del autor y el intérprete es una cuestión central que determina todo el proceso de la interpretación. En este proceso, el elemento creativo en el arte de la interpretación es imprescindible, ya que no es un proceso unilateral de transmisión obediente y sin iniciativa de la voluntad del autor. El texto del autor es sólo un plano arquitectónico. Su desciframiento y cumplimiento es el papel del intérprete. En este sentido, K. Igumnov rechazaba la servil sumisión del intérprete al autor. El trabajo del intérprete es creativo e independiente. Al igual que K. Igumnov, A. Goldenweiser también afirma que la obra musical creada por el compositor es fijada de manera relativa por medio de signos musicales sobre el papel, y es así como continúa su existencia. Para que esta música pueda vivir, es necesario reproducirla. Para que la obra musical escrita sea un acontecimiento musical, ésta cada vez deberá ser reproducida creativamente por una tercera persona — el intérprete. Sin él, la obra musical sólo vive potencialmente.

En relación al desarrollo de las corrientes “científicas” dentro del pianismo, es decir, la racionalización de los procesos en la ejecución pianística que se desarrollaron hacia el final del siglo XIX, y la primera mitad del XX, en las llamadas corrientes fisiológica y psicotécnica, se deducen algunos principios importantes para la teoría del pianismo en general.

En primer lugar, la separación de la “técnica” de los aspectos propiamente musicales por parte de la corriente fisiológica, es decir, la concepción de la técnica como un fin en sí mismo, y no como un medio para lograr su fin, que es la música. Concentrada en el estudio de los movimientos racionales del pianista, la corriente fisiológica permaneció apartada de las tareas concretas de la interpretación musical. Esto se explica no sólo por la unilateralidad de sus puntos de vista sobre

el arte pianístico, sino además porque sus autores no eran grandes intérpretes o maestros del piano. Al estudiar desde una base científica la teoría de la técnica del piano, en sus trabajos reconocían que la teoría de la interpretación no puede dar al pianista todo lo que éste exige y necesita. Tampoco ayudaron en mucho a los maestros prácticos del piano, partidarios de esta misma corriente.

En segundo lugar, podemos concluir que grandes músicos y teóricos de este periodo, guiados básicamente por su experiencia, se acercaron de una manera distinta a los problemas de la técnica pianística. Al rechazar la corriente fisiológica como ciencia del pianismo, las escuelas psicotécnicas ofrecieron una base objetiva para la elaboración de una técnica ideal, y llevaron a un primer plano el trabajo mental y analítico. El factor psicológico jugó un papel central en la resolución de las tareas pianísticas, al subordinar éste a su principal objetivo, que es el desarrollo de “la voluntad creativo-sonora”.

Un tercer punto importante a destacar en desarrollo de las corrientes “científicas”, es el relacionado con la corriente psicotécnica en Rusia, surgida de la tradición teatral en el método y los principios de K. Stanislavskij. Su sistema llega directa y ampliamente a los procesos psíquicos involuntarios que el artista está obligado a dirigir, y considera necesario adentrarse en los secretos de la creación artística. Conocerlos y aprender a actuar sobre ellos, dando una enorme importancia a la conciencia en el proceso creativo. En este sentido, su sistema es una teoría de la “creación” en general, necesaria para todo artista. En su afán por encontrar la “verdad artística”, este método determinó en gran medida el principio estético fundamental en la pedagogía musical-interpretativa en Rusia. La verdad artística y la sinceridad creativa se encuentran en la base de las concepciones estéticas y pedagógicas tanto del teatro como de la música. Si el principal sentido del arte es “servir y revelar la vida”, y si la tarea suprema del arte es lograr la verdad artística, entonces los principios pedagógicos determinantes deberán ser la educación del sentido de la verdad, y de la fe.

En lo que respecta a la segunda parte de la tesis, dedicada al estudio comparativo de las escuelas pianísticas de Leonid Nikolaev en Leningrad, y de Heinrich Neuhaus en Moscú, éste nos revela una serie de importantes principios pedagógicos, fundamentales para la comprensión del proceso de formación del pianista, y del desarrollo de su vida profesional en el mundo del arte pianístico.

Las conclusiones de esta segunda parte son el resultado del análisis comparativo de estas dos escuelas pianísticas, siendo más bien la complementación de ambas, que la descalificación particular en la aparente contradicción de sus métodos y objetivos. Es por ello que enumeraremos las conclusiones fuera del orden de exposición establecido en dicho análisis. No obstante, en éstas se evidencia una unidad y coherencia, importante para la comprensión de las tareas pedagógicas a seguir.

Iniciamos con el importante equilibrio entre lo intelectual y lo emocional. La interacción de estos dos elementos en el trabajo pedagógico, depende en gran medida de la personalidad, tanto del maestro como del alumno.

En el proceso pedagógico, el trato individual y personalizado a cada alumno es una condición esencial para la efectividad en el proceso de enseñanza del piano. Cada clase es distinta, y se podría decir única, y en la mayoría de las veces ésta es improvisada por el maestro, ya que depende de las necesidades del momento. No obstante, también es importante tener claro las tareas a cumplir, para el estudio independiente y exitoso del alumno.

El objetivo final de la pedagogía pianística es descubrir, o develar el contenido musical, y a partir de este, encontrar los medios adecuados para su realización. El “cómo”, depende del “qué”, pero finalmente el resultado, este “qué”, también depende del “cómo”, ya que sin los medios técnicos para realizar el objetivo, éste no sería factible.

Del punto anterior, se desprende que si el alumno llega con serios problemas técnicos, de nada servirá trabajar solo sobre la comprensión de la obra musical, ni

tampoco se podrá dedicar el maestro únicamente a la corrección y desarrollo de la técnica. Estas dos tareas tienen que ir forzosamente de la mano, unidas estrechamente. “El túnel hay que cavarlo por ambos lados”.

Un punto importante en la concepción de la interpretación musical, dentro de la pedagogía y el arte pianístico ruso, es que ésta se percibe como un lenguaje, o, como el habla misma. Por eso es importante aprender las principales leyes básicas de la “gramática musical”, para poder ser comprendido y escuchado por el público.

Una de las principales preocupaciones de la pedagogía pianística rusa, es la calidad del sonido producido. Esta es una exigencia constante a lo largo de la formación del joven pianista. Un sonido con cuerpo, cantáble. Para obtener tales resultados, se emplea la técnica del peso del brazo y su flexibilidad, utilizando todos los medios posibles, desde la punta de los dedos, hasta la espalda y todo el cuerpo. Para ello, es muy importante la conexión constante del control auditivo del sonido con los medios de su producción.

Del punto anterior, surge la necesidad de poner atención, desde un principio, sobre la técnica básica del alumno. Esta incluye la “impostación de las manos”, en el sentido de acomodar los brazos de tal manera que puedan realizar libremente distintas tareas técnicas, sin problemas de tensión e incomodidad alguna. Este trabajo de la impostación de las manos debe iniciar con las tareas más sencillas, pero siempre unido a la comprensión de las obras musicales (su objetivo final), y así continuar indefinidamente.

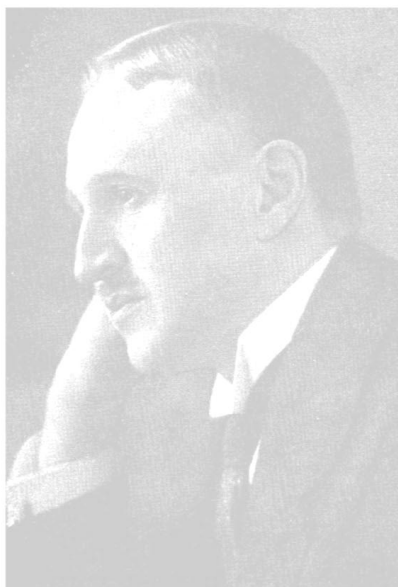
Una de las principales tareas de la pedagogía musical, es lograr lo antes posible la independencia del alumno, ofreciéndole una base sólida de conocimientos teóricos y prácticos. El conocimiento de otras artes, y la cultura en general, son una de las condiciones indispensables para la formación de un intérprete. Es por eso que dentro de las tareas de maestro de piano, también incluye la formación estética, que amplía el horizonte cultural de sus alumnos. La cultura ennoblece a la

persona, así como el carácter ético de la enseñanza.

El arte es ante todo una expresión y reflejo de su entorno social, y como tal, expresa lo que representa un interés común para la sociedad. Al reflejar lo universal a través de lo individual, ya sea el más íntimo pensamiento, o el más profundo sufrimiento, el arte será del interés y del entendimiento de un vasto público. El arte interpreta y comprende los fenómenos de la realidad únicamente a través del mundo subjetivo del artista, siendo emocionalmente realizada a través del “modelo artístico”, que representa no sólo la unidad de lo universal y lo particular, sino la unidad de lo objetivo y lo subjetivo, así como también la unidad de lo racional (lógico) y lo emocional.

En la música, esta unidad de lo objetivo y lo subjetivo, así como de lo racional y lo emocional se funde en la entonación. Para que la idea musical llegue a ser una expresión sonora, necesita convertirse en entonación, que se entone por el intérprete. A través de la entonación, el intérprete da nueva vida a la obra musical, fijada en la partitura por medio de signos convencionales que guían sobre el plan entonativo del compositor. En este sentido, el intérprete se convierte en coautor de la obra musical en el momento de su entonación, ya que da vida a ésta a través de su personalidad en la unidad de lo racional y lo emocional, jugando un importante papel el subconsciente, y la esfera espiritual del intérprete.

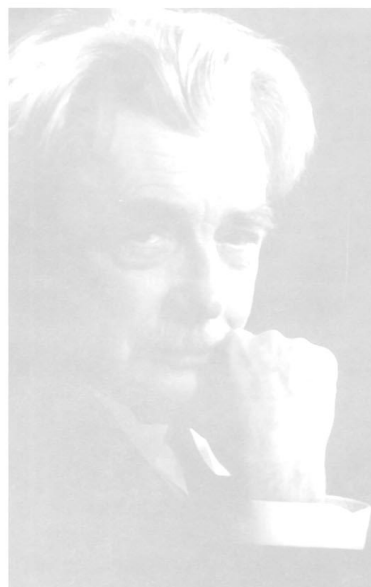
Para finalizar, podemos ahora afirmar que en la mayor parte de las escuelas pianísticas en Rusia, los objetivos de cada maestro que publicó su método, o que existe testimonio de su práctica pedagógica, prácticamente coinciden. En lo que difieren es en los medios, es decir, en los caminos que recorrieron. Pero ningún sistema es acabado, ya que se vuelve una rutina, y entonces sería un sistema muerto. El sistema de enseñanza del piano debe estar en constante desarrollo, y su aplicación, en relación con cada alumno. El método pedagógico tiene que ser creativo, como el arte mismo. La enseñanza del piano es una pedagogía del arte, y a su vez, un arte de la pedagogía.



Segunda Parte  
Estudio  
Comparativo de dos  
Escuelas

Leoníd V. Nikolaev  
(1878-1942)

Heinrich G.  
Neuhaus  
(1888-1964)



## BIBLIOGRAFÍA

---

### FUENTES

NIKOLAEV, LEONID V.

S. d. —: «Vospitanie pianista» Stenogramma doklada, s.d., GCMMK, f. 129, ed. chr. 122.

S. d. —: «O fortepiannyh sonatach Beethoven'a» Manuscript. GCMMK, f. 129, ed. chr. 129, II. 2-3.

1935 —: «Neskol'ko slov ob ispolnitel'stve» *Sovetskaja muzyka* № 7-8, 1935, pp. 112-113 (ahora en: Chentova, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp.142-143.)

1936 (?)—: «Tri pianista» Nabrosok vystuplenija 1936(?), GCMMK, f.129, ed. chr. 131.

1937 —: «Stenogramma lekcii ot 21 dekabnja 1937 g.» Archivo personal de Kazimir F. Grinasjuk.

1938 —: «Stenogramma lekcii ot 3 janvarja 1938 g.» Archivo personal de Kazimir F. Grinasjuk.

1939 —: «Principy domašnej raboty pianista» Stenogramma lekcii ot 27 sentjabnja 1939 goda v SPGK. El manuscrito se encuentra en RO SPGK. Publicado como: «Sovety pedagoga» en: CHENTOVA, S.: *Muzykal'naja žizn'*, 1965 № 16, pp.18-19 (ahora en versión original en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp.119-130.)

1941 —: «Vasilij Il'ič Safonov kak pedagog» Manuskript, 1941, GCMMK, f.129, ed. chr. 148. Publicado como: «Iz vospominanij» en: ALEKSEEVA, E., Pribegina, G., eds.: *Vospominanija o moskovskoj konservatorii*. Moskva, Muzyka, 1966, pp. 142-149.

1942 —: «Postanovka ruk v fortepiannoju igre» Manuskript, 1942. RO SPGK. Publicado en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp. 131-136.

1966a —: «K voprosu o stiljach fortepiannoju literatury» Stenogramma lekcii, s. d. y s.l. Publicado en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp.111-119.

1966b —: «Razvitie tehniki» Manuskript, s. d. y s. l. Publicado y redactado por S. Chentova en: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966, pp. 130-142.

1979 —: «Pis'ma» Publicadas en: BARENBOIM, L. / Fishman, N., eds.: L. V. Nikolaev. *Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979, "Iz pisem L. V. Nikolaeva" — pp. 186-212; "Iz pisem k L. V. Nikolaevu" — pp. 222-262.

NEUHAUS, HEINRICH G.

1936 —: «Posle konkursa» *Sovetskoe iskusstvo*, 11 ijunja 1936 (ahora en: NEUHAUS, H.: H. G. Neuhaus: *Razmyslenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd. 1983, pp. 219-222).

1936-39 —: *Pokazatel'nye uroki H. G. Neuhaus'a (1-7)*. Stenogrammy urokov, provedennyh v Central'nom zaočnom muzykal'no-pedagogičeskom institute povyšeniya kvalifikacii v period 1936-1939 gg. Chranjatsja v Archive naučnyh rabot MGK. Rukopis'. (Los estenogramas han sido publicados en varios artículos, v. *infra*: [NEUHAUS, 1976; 1979a; 1979b; 1984a; 1984b; 1984c]).

1938 —: «K vysotam muzykal'noj kul'tury» *Sovetskoe iskusstvo*, 30 oktjabrja, 1938 (ahora en: NEUHAUS, 1975/83, fragmento, p. 460, n. 1).

1941—: «Svjatoslav Richter» *Ogonek*, № 5, 1941 (ahora en: NEUHAUS, 1975/83 pp. 179-80).

1949-54 —: *Uroki H. G. Neuhaus'a (8-17)*. Zapisy T. Chludovoj v konce 40-x — načale 50-x gg. Priloženie k dissertacii. Chranitsja v Archive naučnyh rabot MGK. Rukopis'.

1954-62 —: *Zvučušchie uroki H. G. Neuhaus'a (18-38)*. Zapisany P. Lobanovym v 1954 i 1962 gg. Magnitnaja lenta. Chraniteja v fonoteke GMPI im. Gnesinyh. (№ 38 — tri plastinki «Melodija» 1971 goda. D-019959, D-022885-6; D-022887-8).

1952 —: «Igrat' ne men'she 4-x časov v den'» *Sovetskij muzykant*, 24-III-1952.

1956 —: «Kompozitor-ispolnitel' (iz vpečatlenij o tvorčestve i pianizme Sergeja Prokof'eva).» en: Sbornik. S. S. Prokof'ev. *Materialy. Dokumenty. Vospominanija*. Muzgiz, M., 1956/ 2-e izdanie —1961 (ahora en: NEUHAUS, 1975/83, pp. 195-204).

1958 —: *Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga*. Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958 /2e izd. 1961 /6e izd. M. Klassika XXI, 1999 (trad. alem. L. Fahlbusch. *Die Kunst des Klavierspiels*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1969; trad. franc. *L'art du piano*. Broché Van de Velde, 1971; trad. ingl. K. Leibovich. *The Art of Piano Playing*. London, Barrie & Jenkins, 1983; trad. cast. Guillermo González, Consuelo Martín Colinet *El arte*



*del piano. Consideraciones de un profesor.* Madrid, Real Musical, 1987; trad. ital. *L'arte del pianoforte* (a cura di V.Voskoboynikov) Rusconi Editore 1996).

1962 —: «Opjat' Mozart i Sal'eri» *Izvestija*, ot 16 sentjabrja 1962 g. (ahora en: NEUHAUS, 1975/83, pp. 277-282.)

1966 —: «Tvorčestvo pianista» en: CHENTOVA, S., ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskustve*. M. — L., Muzyka, 1966.

1968 —: «O poslednich sonatach Beethoven'a» en: SOKOLOV, M., ed.: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1968.

1975 —: H. G. Neuhaus. *Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd.1983.

1976 —: «Pokazatel'nyj urok i lekcija dlja pedagogov. Besedy s B. Teplovym i A. Vicinskim» en: *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva*. Vyp. 4. M., 1976, pp. 28-68.

1979a —: «Vospominanija o Leopold'e Godovskom» en: : SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. I. Moskva, Muzyka, 1979, pp. 21-31.

1979b —: «O rabote nad sonatoj Beethoven'a № 28 op. 101. Stenogramma otkrytogo uroka» en: : SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. I. Moskva, Muzyka, 1979, pp. 133-149.

1984a —: «Masterstvo pianista. Stenogramma besedy» en: : SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. II. Moskva, Muzyka, 1984, pp. 144-162.

1984b —: «Problemy fortepianno-pedagogiki. Stenogramma seminara» en: SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. II. M., Muzyka, 1984, pp. 162-174.

1984c —: «Rabota nad sonatoj Beethoven'a D-dur op. 10 № 3. Stenogramma otkrytych urokov» en: : SOKOLOV, M., ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. II. Moskva, Muzyka, 1984, pp. 174-198.

1992 —/ Richter, E., ed.: *Vospominanija. Pis'ma. Materialy*. M., «Imidž» 1992.

## BIBLIOGRAFÍA EN LENGUA RUSA

AAVV. *Muzykal'naja Enciklopedija*. Moskva, 1973.

AAVV. *Muzykal'naja estetika Rossii XI—XVIII vekov*. Moskva, 1973.

AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. M., Muzykal'nyj sektor, 1930.

AKSEL'ROD, G.: «Ob ispolnenii Pervogo koncerta dlja fortepiano P. I. Čajkovskogo — A. Goldenweiser, H. Neuhaus, S. Feinberg» en: [SOKOLOV, 1968] pp. 113-152.

ALEKSEEV, A. D.

1941 —: *Chrestomatija po teorii pianizma. Vyp. 1. Dolistovskij period.* Pod red. i s pred. prof. G. Kogan. M., 1941. Dissertacija. Rukopis'. Biblioteka moskovskoj konservatorii BGMK.

1948 —: *Russkie pianisty. Očerki i materialy po istorii pianizma. Vyp. II,* Moskva-Leningrad, Muzgiz, 1948.

1952 —: *Klavirnoe iskusstvo.* Gos. Muz. Izd. Moskva – Leningrad, 1952.

1963 —: *Russkaja fortepiannaja muzyka. Ot istokov do veršin tvorčestva.* Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1963.

1969 —: «Žizn' muzykanta» en: BLAGOJ, D., ed.: *Aleksandr Borisovič Goldenweiser. Stat'i, materialy, vospominanija.* M., Sovetskij kompozitor, 1969. pp. 7-32.

1971 —: *Metodika obučenija igre na fortepiano.* M., Muzyka, 1971.

1974 —: *Sovetskaja fortepiannaja muzyka. 1917 — 1945.* M., 1974.

1982 —: *Istorija Fortepiannogo Iskusstva. Čast' I.* M., Gos. Muz. Izd. 1962; *Čast' II.* M., Gos. Muz. Izd. 1967; *Čast' III.* Moskva «Muzyka» 1982.

ALEKSEEVA, E. N. / Pribegina, G. A., eds.: *Vospominanija o Moskovskoj Konservatorii.* Moskva, Muzyka, 1966.

AL'SVANG, Arnol'd A.

1938a —: «"Škola fortepiannoj transkripcii" G. M. Kogana» en: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach.* Tom vtoroj. Moskva, Muzyka, 1965, pp. 284-296.

1938b —: «Leningradskaia škola (Očerk ob učenicach L. V. Nikolaeva)» en: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach.* T.vtoroj. Moskva, Muzyka, 1965, pp. 297-302.

1939 —: «Sovetskie školy pianizma. Škola Leonida Nikolaeva» *Sovetskaja Muzyka*, 1939, № 7, pp. 44-49.

1948 —: «Pamjati V. V. Puchal'skogo» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1948, pp. 75-77.

AMFITEATROVA-LEVICKAJA, A. N.: «Vospominanija» en: ALEKSEEVA, E., Pribegina, G., eds.: *Vospominanija o moskovskoj konservatorii.* M., Muzyka, 1966, pp. 66-112.

APETJAN, Z. A.

1961 — ed: *Vospominanija o Rachmaninove.* Moskva, Muzykal'noe Izd-vo, 1961/5<sup>a</sup>, 1988.

1981 — ed: N. K. Medtner. *Vospominanija. Stat'i. Materialy.* Moskva, «Sovetskij Kompozitor» 1981.

ASAF'EV, BORIS V.

1929 —: *Anton Grigor'evič Rubinstein v ego muzykal'noj dejatel'nosti i otzyvach sovremennikov (1829-1929).* M., Gos, izd-vo. Muz. sektor, 1929.

1930a —: *Russkaja muzyka ot načala xix stoletija.* M. — L., «Academia» 1930.

1930b —: *Muzykal'naja forma kak process*. Leningrad, Muzsektor Gosizdat, 1930.

1946 —: «Chopin v vosproizvedenii russkich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1946, pp. 31-41 (ahora en: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. T. IV. *Izbrannye raboty o russkoj muzykal'noj kulture i zarubežnoj muzyke*. Moskva, Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1955, pp. 310-319).

1947 —: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. Moskva, Muzgiz, 1947 / 4 izd. Leningrad, Muzyka, 1971, pp. 211-376.

1954 —: «Anton Grigor'evič Rubinstein (K pjatidesjatiletiju so dnja smerti)» en: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. Tom II. Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1954, pp. 201-207.

BARENBOIM, Lev A.

1937 —: *Fortepiannaja pedagogika*. M., 1937/ M., Klassika-XXI, 2007.

1940—: *Nekotorye voprosy vospitaniya muzykanta-ispolnitelja i sistema Stanislavskogo*. Kandidatskaja dissertacija zaščićena na zasedanii Učenogo soveta Moskovskoj konservatorii v oktjabre 1940 g. Parcialmente publicada en: [BARENBOIM, 1969] (ahora en: [BARENBOIM, 1974] pp. 3-61).

1947 —: «Vladimir Vladimirovič Sofronickij» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1947, pp. 81-86.

1949 —/ Muzalevskij, V., eds.: *Chrestomatija po istorii fortepiannoju muzyki v Rossii (koniec xviii i pervaja polovina xix vekov)*. Muzgiz, M.-L., 1949.

1957 —: *Anton Grigor'evič Rubinstein. Žizn'. Artističeskij Put'. Tvorčestvo. Muzykal'no-Obščestvennaja Dejatel'nost'*. 2 t. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, t. I, 1957; t. II, 1962.

1958 —: «Posle konkursa» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1958 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 133-142).

1961 —: «Pamjati V. V. Sofronickogo: V. Sofronickij — Dolg chudožnika. Iz vospominanij (K. Adžemov, D. Baškirov, S. Savšinskij, I. Nikonovič) » *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1961, pp. 85-86.

1962a —: «Applikaturnye principy Artur'a Schnabel'ja» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 3, M., Gos. muz. izd. 1962 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 143-163).

1962b —: «O formirovanii ličnosti molodogo ispolnitelja» *Sovetskaja Muzyka*, № 9, 1962 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 195-206).

1963 —: «Ešče raz o vospitanii molodych ispolnitelej» *Sovetskaja Muzyka*, № 9, 1963 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 206-216).

1964a — ed.: *Na urokach Antona Rubinstein'a*. Moskva, Leningrad, 1964.

1964b —: «Rubinstein pedagog» en: [BARENBOIM, 1964] (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 171-195).

- 1964c —: «Kurs istorii i teorii fortepiannogo iskusstva i ego rol' v vospitanii pianistov» Doklad pročitannyj na naučno-praktičeskoj konferencii Leningradskoj konservatorii v 1961 godu. *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1964 (ahora en: [BARENBOIM, 1989], pp. 294-310).
- 1967 —: «O muzykal'nom vospitanii i obučenii» *Sovetskaja Muzyka*, №№ 6, 9 i 12, 1967 (ahora en: [BARENBOIM, 1989], pp. 157-212).
- 1968 — ed.: *V fortepiannykh klassakh leningradskoj konservatorii*. Leningrad, Muzyka, 1968.
- 1969a —: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva*. M., «Muzyka» 1969.
- 1969b —: «Fortepianno-pedagogičeskie principy de F. M. Blumenfel'da» en: [BARENBOIM, 1969] (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 61-133).
- 1969c —: «Carl Orf i institut ego imeni» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1969 (ahora en: [BARENBOIM, 1989], pp. 245-292).
- 1970a —: «Razmyšlenija o muzykal'noj pedagogike» en: NATANSON, V., ed.: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo*. Vyp. 6, M., 1970 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 216-273).
- 1970b —: «Po stranicam knig zarubežnykh artistov xx veka» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1970 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 273-289).
- 1970c —: «Vydajuščiesja sovetskie muzykanty-prosvetiteli» Doklad, pročitannyj na ix konferencii ISME v Moskve v 1970 godu. *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1970 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 289-302; y en: [BARENBOIM, 1989], pp. 332-349).
- 1971 —: «Ob osnovnykh tendencijach muzykal'noj pedagogiki xx veka (posle ix konferencii ISME)» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1971 (ahora en: [BARENBOIM, 1974], pp. 303-333).
- 1973a —: *Put' k muzicirovaniju*. L., 1973
- 1973b —: «Fortepiano i načal'noe muzykal'noe obučenie» en: [BARENBOIM, 1973] (ahora en: [BARENBOIM, 1989], pp. 213-245)
- 1974a —: *Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo*. Leningrad, Muzyka, 1974.
- 1974b —: «Rubinstein — pedagog» en: [BARENBOIM, 1974a], pp. 171-195.
- 1975 —: «O podgotovke pianistov-pedagogov, o kursach metodiki obučenija i o mnogom drugom» Doklad, pročitannyj na naučno-praktičeskoj konferencii Leningradskoj konservatorii v 1974 godu. *Sovetskaja Muzyka*, № 9, 1975 (ahora en: [BARENBOIM, 1989], pp. 310- 331).
- 1979a — / Fishman, N., eds.: *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979.
- 1979b —: «L. V. Nikolaev — osnovopoložnik leningradskoj pianističeskoj školy» en: [BARENBOIM, 1979a], pp. 12-60 (ahora en: [BARENBOIM, 1989] pp. 99-156).

1982 —: *Nikolaj Grigor'evič Rubinstein. Istorja žizni i dejatel'nosti*. M., Muzyka, 1982.

1986 —: *Emil' Gilel's. Tvorčeskij portret*. M., Muzyka, 1986.

1989 —: *Za polveka. Očerki, stat'i, materialy*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989.

BARINOVA, Marija N.

1961 —: *O razvitii tvorčeskich sposobnostej učenika*. Leningrad, Muzgiz, 1961.

1964 —: *Vospominanija o J. Hofmann'e i F. Busoni*. Moskva, Muzyka, 1964.

2002a —: *Muzyka i eë predstaviteli v moej žizni. (Iz vospominanij)*. Sankt-Peterburg, Papirus, 2002.

2002b —: *Učenica velikich. Sbornik statej i vospominanij*. S-Peterburg, Papirus, 2002.

BEJLINA, Stella Z.

1982 —: *V klasse professora V. Ch. Razumovskoj*. Leningrad, Muzyka, 1982.

2007 —: *Uroki Razumovskoj*. M., «Klassika-XXI» 2007.

BELOV, V.: «F. M. Blumenfeld» en: AAVV. *Moskovskaja konservatorija v vospominanijach*. Moskva «Muzyka» 1966.

BEKMAN-ŠČERBINA, Elena A.: *Moi vospominanija*. Moskva, Muzgiz, 1962.

BERKMAN, TAMARA L.

1948 —: *A. N. Esipova. Žizn', dejatel'nost' i pedagogičeskie principy*. M., 1948.

1964 —: *Individual'noe obučenie muzyke*. M., Izd. Prosveščenie, 1964.

1977 —: *Metodika obučenija igre na fortepiano*. Moskva «Prosveščenie» 1977.

1979 —: «O dorogom učitele i druge» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 112-119.

BERNANDT, G.: «Chopin v Rossii (Stranicy iz istorii russkoj muzykal'noj kul'tury 1830-1850 godov) » *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1960, pp. 29-38.

BERNSTEIN, N. / Popov, T.: «Issledovanija po biodinamike fortepiannogo udara» en: Aavv. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. M., Muzykal'nyj sektor, 1930, pp. 5- 47.

BERTENSON, N.: *Anna Nikolaevna Esipova. Očerk žizni i dejatel'nosti*. Leningrad, Muzgiz, 1960.

BIRMAK, A.: *O chudožestvennoj tehnike pianista*. Moskva, Muzyka, 1973.

BLAGOJ, D.

1965 — ed.: «A. Goldenweiser. Ob ispolnitel'stve» en: [SOKOLOV, 1965] pp. 35-71.

1969— ed.: *Aleksandr Borisovič Goldenweiser. Stat'i, materialy, vospominanija*. M., Sovetskij kompozitor, 1969.

BOGDANOV, A.: *O proletarskoj kul'ture, 1904-1924*. M — L, 1924.

BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, Valerian M.

1967 —: «Sofronickij» en: *Vstreči*. Moskva, Izd. «Iskusstvo» 1967, pp. 192-236.

1971 —: *Dorogi iskusstva*. Leningrad, Muzyka, 1971.

1978 —: *Stat'i, vospominanija, pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1978.

BRAUDO, I.: «Artikulacija» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5. M., Izd. Muzyka, 1969, pp. 90-133.

BRODSKIJ, Naum M.: *Njuansy muzykal'noj Moskvy*. Moskva, «Klassika-XXI» 2007.

BRONFIN, E.: «Nadežda Iosifovna Golubovskaja» en: [BARENBOIM, 1968] pp. 5-43. (ahora como: *N. I. Golubovskaja. Ispolnitel' i pedagog*. Leningrad, Muzyka, 1978).

BUCHOVCEV, A.: *Rukovodstvo k upotrebleniju fortepiannoj pedali, s primerami, vzjatymi iz istoriceskich konzertov A. G. Rubinstein'a*. Pod red. S. I Taneeva. M., 1886.

BULATOVA, L. *Pedagogičeskie principy E. F. Gnesinoj*. M., Muzyka, 1976.

BUŠEN, A.: *Aleksandr Danilovič Kamenskij. Očerki žizni i tvorčestva*. L., Sov. kom. 1982.

BUZE, Grigorij M.: «Vera v učenika » en: [BARENBOIM, 1979a] pp.136-139.

CHENTOVA, Sof'ja M.

1958 —: «S. Taneev-pianist» en: GINZBURG, L., ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 2, M., Gos. muz. izd., 1958.

1959 —: *Emil' Gilel's*. M., Gos. muz. izd., 1959.

1962 —: «Zametki o Skrjabine-pianiste» en: NIKOLAEV, A., ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 3, M., Gos. muz. izd. 1962.

1964 —: *Lev Oborin*. Leningrad, Muzyka, 1964.

1966 —: ed.: *Vydajuščiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve*. Moskva-Leningrad, Muzyka, 1966.

1973 — ed.: *Voprosy fortepiannogo tvorčestva, ispolnitel'stva i pedagogiki. Sbornik statej*. Leningrad — Moskva, Sovetskij kompozitor, 1973.

1993 —: *Rostropovič*. MP RIC «Kul't-inform-press» St. Peterburg, 1993.

CHITRUK, Andrej F.: *Odinnadcat' vzgljadov na fortepiannoe iskusstvo*. Moskva, Klassika-XXI, 2007.

CHURSINA, Ž.: *Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii*. Kiev, Muzychna Ukraïna, 1990.

CYPIN, G.

1972 —: *J. V. Flier*. M., 1972.

1982 —: *Portrety sovetskich pianistov*. M., Sovetskij kompozitor, 1982.

- 1984 —: *Obučenie igre na fortepiano*. Moskva, Prosveščenie, 1984.
- ČELJAPOV, N.: «Istoričeskaja godovščina» *Sovetskaja muzyka*. № 2, 1933, pp.1-4
- DEL'SON, Viktor Ju.
- 1934 —: «Vladimir Sofronickij» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1934, pp. 48-50.).
- 1935 —: «L. V. Nikolaev. K 25-letiju muzykal'no-pedagogičeskoj dejatel'nosti» *Sovetskaja muzyka*, 1935, № 7-8, pp. 108-112.
- 1959 —: *Vladimir Sofronickij*. Moskva, Gos. muz. izd. 1959.
- 1962 —: «Problemy ispolnenija fortep'jannyh proizvedenij Skrjabina i Prokof'eva» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 3, Moskva, Gos. muz. izd. 1962, pp. 65-123.
- 1966 —: *Heinrich Neuhaus*. M., Muzyka, 1966.
- 1969 —: «Molodoj Šostakovič (O Šostakoviče-pianiste dvadcatykh i tridcatykh godov)» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5, Izd. Muzyka, 1969, pp. 193-228.
- 1971 —: *Fortepiannoe tvorčestvo D. D. Šostakoviča*. M., 1971.
- DEGTJAREVA, V.: *K fiziologii vnutrennego tormoženija*: Dis. SPb., 1914.
- DOLŽANSKIJ, A.: *24 preludii i fugi D. Šostakoviča*. L. 1970.
- DOLINSKAJA, E.: *Nikolaj Medtner*. M., 1966.
- DROZDOV, A.
- 1938 —: «Istoki russkogo pianizma» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1938.
- 1946a —/ Trofimova, T. ed.: *Russkaja starinnaja fortepiannaja muzyka. Sbornik p'es dlja fortepiano*. M. — L. 1946.
- 1946b —: «Vospominanija o A. N. Skrjabine» *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1946.
- DROZDOVA, Marina A.: *Uroki Judinoj*. Moskva, Dom Kompozitor, 1997/ Moskva, Klassika-XXI, 2006.
- ENGEL', J. «A. N. Skrjabin» *Muzykal'nyj sovremennik*, № 4-5, 1916.
- EPSTEIN, V.: «K. I. Igumnov — Interpretator Čajkovskogo» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 4. Moskva, Muzyka, 1967, pp. 124-180.
- EVSEEVA, T.: «Ispolnitel'skaja dejatel'nost Prokof'eva v Amerike» en: *Trudy GMPI im. Gnesinych*, vyp. 17, M., 1975.
- FEINBERG, Samuil E.
- 1923 —: «O fortepiannom stile S. Prokof'eva» *K novym beregam*, № 1, 1923.
- 1969 —: *Pianizm kak iskusstvo*. M., Muzyka, 1969/ Moskva, Klassika-XXI, 2003.

FEJGIN, M. E.: «Dva puti prepodavanija igry na fortepiano» en: *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii GIMNa*, vyp.1, Moskva, Gosizdat, Muzykal'nyj sektor, 1930, pp. 137-155.

FINDEIZEN, N.:

1907 —: *Anton Grigor'evič Rubinstein*. Moskva — Leipzig, 1907.

1928-29 —: *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca xviii veka*. (t. I-II) M. — L., 1928 — 1929.

FISHMAN, Natan L.

1962 —: *Kniga eskizov Beethoven'a za 1802-1803 gody*. Issledovanija i rasšifrovka N. L. Fishman'a. Moskva, 1962.

1979 —: «Iz zametok na poljach pročitannoj knigi» en: [BARENBOIM, 1979] pp. 141-147.

GAKKEL', Leonid E.

1960 —: *Fortepiannoe tvorčestvo S. S. Prokof'eva*. M., 1960.

1968 —: «Natan Efimovič Perel'man» en: [BARENBOIM, 1968] pp. 44-85.

1969 —: «Ispolnitel'skaja kritika: problemy i perspektivy» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5. M., Muzyka, 1969, pp. 33-64.

1978 —: «“L. V. Nikolaev” Vstupitel'noe slovo k koncertu, posvjaščennomu 100-letiju so dnja roždenija L. V. Nikolaeva, Malyj zal im. M. I. Glinki Leningradskoj filharmonii, 30 oktjabrja 1978 goda» en: [GAKKEL', 1988a] pp. 134-137.

1988a —: *Ispolnitelju, pedagogu, slušatelju. Stat'i, recenzii*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1988.

1988b —: «Konservatorskie etjudy» en: [GAKKEL', 1988a] pp. 81-98.

1988c —: «Pamjati V. Sofronickogo» en: [GAKKEL', 1988a] pp. 100-101.

1994 —: *Veličie ispolnitel'stva: M. V. Judina i V. V. Sofronickij*. Sankt-Peterburg, Severnyj Olen', 1994.

2002 —: «Fortepianno-pedagogičeskie školy Peterburgskoj konservatorii» en: *Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom processe 1862-2002. Materialy meždunarodnoj naučnoj sessii posvjaščennoj 140-letiju Konservatorii (17-19 sentjabrja 2002)*. Sankt-Peterburg, 2002, pp. 20-22.

GERONIMUS, Aleksandr E.: «Gody učenija u L.V. Nikolaeva» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.166-171.

GLAZUNOV, Aleksandr K.: *Pis'ma, stat'i i vospominanija*. Moskva, Muzgiz, 1958.



GOLDENWEISER, Aleksandr B.

1934 —: «Ob osnovnykh zadachakh muzykal'nogo vospitaniia» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1934, pp. 3-8.

1947 —: Stenogramma konferencii CDRI ot 20 maja 1947 g. CGALI, f. 2932, op. 1, ed. chr. 1072. Publicado como: «Sovety molodym muzykantam» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 100-115.

1952 —: Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 11 oktjabrja 1952 g. CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 887. Publicado como: «Ob ispolnenii proizvedenij kompozitorov-klassikov. Stenogramma otkrytogo uroka» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 116-127.

1953 —: «Ob ispolnitel'skom masterstve» Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 26 oktjabrja 1953 g. CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 893. (Publicado como: «O fortepiannoju pedagogike» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 88-100).

1955 —: Stenogramma doklada CDRI (Central'nyj dom rabotnikov iskusstv) ot 15 marta 1955 g. CGALI, f. 2932, op.1, ed. chr. 918. Publicado como: «Rabota nad proizvedenijami krupnoj formy. Stenogramma otkrytogo uroka» en: [SOKOLOV, 1984] pp. 127- 143.

1957 —: «Iz vospominanij» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1957, pp. 33-34.

1958 —: «O muzykal'nom ispolnitel'stve. Iz zametok starogo ispolnitelja-pianista» en: GINSBURG, L., ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 2, M., Gos. Muz. Izd., 1958, pp. 3-13.

1966 —: «O muzykal'nom ispolnitel'stve» en: [CHENTOVA, 1966] pp. 101-110.

GOLUBOVSKAJA, Nadežda I.

1985 —: *O muzykal'nom ispolnitel'stve*. Leningrad, Muzyka, 1985.

1988 —: «V peterburgskoj konservatorii» en: [TIGRANOV, 1988] pp. 55-59.

GORDON, G.: *Emil' Gilel's. Za gran'ju mifa*. M., «Klassika-XXI» 2007.

GORNOSTAEVA, V.

1995a —: «Master Heinrich» en: *Dva časa posle koncerta*. M., Sventa, 1995, pp. 95-100 (ahora en: [RICHTER, 2007] pp. 200-05.).

1995b «O moëm učitele» en: *Dva časa posle koncerta*. M., Sventa, 1995, pp. 87-94 (ahora en: : [RICHTER, 2007] pp. 193-99)

GRAMENICKAJA, Mariana F.: «Pamjat' tech let» en: [BARENBOIM, 1979] pp.127-130.

GRIMICH, K. (Kogan, Grigorij M.): «Koncert leningradskich pianistov školy L.V. Nikolaeva» *Muzyka y revoliucija*, 1927, № 4, p. 31 (ahora en: [KOGAN, 1968a] pp. 427-428).

GRINASJUK, Kazimir F.: «Iz besed s učitelem» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.159-166.

- GUREVIČ, E., ed.: *Vasilij Il'ič Safonov. K 150-letiju so dnja roždenija. Materialy naučnoj konferencii* /Mosk. gos. konservatorija. im P. I. Čajkovskogo. M., 2003.
- HELMAN, E. G.: «Pravaja fortepiannaja pedal' i osnovy ee upotreblenija» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii. Vypusk pervyj. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. M., Muzykal'nyj sektor, 1930*, pp. 107-121.
- IGUMNOV, Konstantin N.
- 1948 —: «Moi ispolnitel'skie i pedagogičeskie principy. (Vstupitel'naja stat'ja, dobavlenija i komentarii Ja. Milstein'a)» *Sovetskaja muzyka*, 1948, № 4, pp. 68-74 (ahora en: [CHENTOVA, 1966] pp. 144-146; y [SOKOLOV, 1984] pp. 83-86.)
- 1984 —: «O tvorčeskom puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista. Iz besed s psihologami» en: [SOKOLOV, 1973] pp. 11-72; y [SOKOLOV, 1984] pp. 12-83.
- IPPOLITOV-IVANOV, M.: *50 let russkoj muzyki v moich vospominanijach*. M., 1934.
- IVANOVA, Veronika P.: «Nezabyvaemye uroki» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 155-159.
- IVANOV-BORECKIJ, M.: *Pjat' let naučnoj raboty gosudarstvennogo instituta muzykal'noj nauki (GIMN'a), 1921-1926*. Moskva, Muzykal'nyj sektor, 1926.
- IVANOV-SMOLENSKIJ, A.: «O zvukovoj proekcii v kore bol'sich polušarij» en: *Sbornik, posvjaščennyj 75-letiju I. Pavlova*. L., 1924.
- IVANOVSKIJ, V.: *Teorija pianizma*. Kiev, 1927.
- JAVORSKIJ, B.: «Iz vospomimaniy o S. I. Taneeve» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1948, pp. 59-62.
- KAŠKIN, N.: *Pervoe dvadcatipjatiletie Moskovskoj konservatorii*. M., 1891.
- KARETNIKOV, N.: «H. Neuhaus i novaja venskaja škola» en: RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007, pp. 229-232.
- KELDYŠ, J.: *Rachmaninov i ego vremja*. M., 1973.
- KLEŠČEV, S.: «K voprosy o mehanizmach pianističeskich dviženij (Fisiologičeskij etjud) » *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1935, pp. 73-83.
- KOGAN, Grigorij M.
- 1927 —: «Koncert leningradskich pianistov školy L.V. Nikolaeva» *Muzyka i revoliucija*, 1927, № 4, p. 31. (ahora en: [KOGAN, 1968a], pp. 427-428)
- 1929 —: «Sovremennye problemy teorii pianizma» *Proletarskij muzykant*, 1929, №№ 6, 7-8; 1930, № 1, (ahora como: «Problemy teorii pianisma» en: [KOGAN, 1968a] pp. 7-47.
- 1933a —: «Teorija "instrumental'nogo faktora" i problema francuzskogo klavesinizma» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1933, pp. 86-105 (ahora en: [KOGAN, 1985], pp. 7-24.

- 1933b —: «Technika i stil' v igre na fortepiano (o knige Martienssen'a)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1933 (ahora en: [KOGAN, 1968a] pp. 47-69).
- 1958 —: *U vrat masterstva (psichologičeskie predposylki uspešnosti pianističeskoj raboty)*. M., Sovetskij kompozitor, 1958/ 1961/ M., Muzyka, 1969/ M., Sov. kom., 1977/ M., Klassika-XXI, 2004.
- 1961 —: *O fortepiannoj fature (k voprosu o pianističnosti izloženiya)*. M., Sovetskij kompozitor, 1961.
- 1962 — ed. y trad.: «Ferruccio Busoni. O pianističeskom masterstve. Izbrannyye vyskazyvaniya» en: EDELMAN, G. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubežnykh stran*. Vyp. 1. M., Gos. muz. izd. 1962, pp. 141-175.
- 1963 —: *Rabota pianista*. M., 1963/ M., Muzyka, 1969/3ª 1979/ M., Klassika-XXI, 2004.
- 1964 —: *Ferruccio Busoni*. M., «Muzyka» 1964/ 2ª, M., Sovetskij kompozitor, 1971.
- 1968a —: *Voprosy pianizma*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1968.
- 1968b —: «Josef Hofmann y ego kniga» en: [KOGAN, 1968a] pp. 191-219.
- 1970 —: «Moj učitel' V. V. Puchal'skij» *Sovetskaja muzyka*, № 10, 1970 (ahora en: [KOGAN, 1972], pp. 169-173).
- 1972 —: *Izbrannyj stat'i*. Vyp. II M., «Sovetskij kompozitor» 1972.
- 1985 —: *Izbrannyye Stat'i*. Vypusk III. M., «Sovetskij Kompozitor» 1985.
- KOPČEVSKIJ, N.: «Artur Schnabel — ispolnitel' i pedagog» en: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki*. Vyp. 3. Moskva, Muzyka, 1971, pp. 296-316.
- KRASTIN', V.: «Tradicii i novatorstvo v ispolnitel'skom iskusstve» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5. Moskva, Muzyka, 1969, pp. 65-84.
- KREMENSTEIN, B.
- 1971 —: «O pedagogike H. G. Neuhaus'a» en: *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Vyp. 3. M., 1971.
- 1984 —: *Pedagogika H. G. Nehuaus'a*. Moskva, Muzyka, 1984.
- KUTATELADZE, L. /Raaben, L. eds.: *Aleksandr Il'ič Ziloti, 1863-1945: vospominaniya i pis'ma*. Leningrad, 1963.
- KUZNECOV, A. M.
- 1978 — ed.: *Marija Veniaminovna Judina. Stat'i, vospominaniya, materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1978.
- 2008 — ed.: *Vspominaja Judinu*. Moskva «Klassika-XXI» 2008.
- KURBATOV, Michail N.: *Neskol'ko slov o chudožestvennom ispolnenii na fortepiano*. Moskva, 1899.

LIVANOVA, T.: *Russkaja muzykal'naja kul'tura xviii veka v eë svjazzach s literaturoj, teatrom i bytom. Issledovanija i materialy*. t I —II. Muzgiz, M., 1952-53.

LJUBIMOV, Aleksej B.: «Vozvraščenie starinnych instrumentov — kolossal'noe otkrytie XX veka» *Muzykal'noe obozrenie*, maj 2006.

LJUBOMUDROVA, N.

1962 —: «Fortep'jannye klassy moskovskoj konservatorii v 60-70x godach prošlogo stoletija» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 3. M., Gos. muz. izd., 1962, pp. 263-297.

1967 —: «Fortep'jannye klassy moskovskoj konservatorii v 80-90x godach prošlogo stoletija» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 4. M., Muzyka, 1967, pp. 337-371.

LOMTEV, Denis G.: *Nemeckie muzycanty v Rossii*. Moskva, PREST, 1999.

MAJKAPAR, Samuil M.

1900 —: *Muzykal'nyj sluch*. SPb., 1900/ Music Production International, Čeljabinsk, 2003.

1938 —: *Gody učenija*. Moskva — Leningrad, Gos. Izd. Iskusstvo, 1938.

1988 —: «Moja muzycal'no-pedagogičeskaja ispoved'» en: [TIGRANOV, 1988] pp. 35-40.

2006 —: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika*. Music Production International, Čeljabinsk, 2006.

MAL'CEV, Sergej M.: «O škole i metode F. Leszetyckogo» en: *Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom processe 1862-2002. Materialy meždunarodnoj naučnoj sessii posvjaščennoj 140-letiju Konservatorii (17-19 sentjabrja 2002)*. Sankt-Peterburg, 2002, pp. 188-194.

MALINKOVSKAJA, A.

1990 —: *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Problemy chudožestvennogo intonirovanija na fortepiano i analiz ich razrabotki v metodiko-teoretičeskoj literature XVI-XX vekov. Očerki*. Moskva, Muzyka, 1990.

2007 —: *Heinrich Neuhaus i ego učeniki. Pianisty-gnesincy passkazyvajut*. M., «Klassika-XXI» 2007.

MARKUS, S., ed.: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, 1915-1940*. M. — L. 1940.

MAZEL', L.: *Stroenie muzykal'nych proizvedenij*. Moskva «Muzyka», 1979.

MEDTNER, N.: *Povsednevnaia rabota pianista i kompozitora*. Sost., M. A. Gurvič i L. G. Lukomskij. M., 1963/R 1979.

MERKULOV, A., ed.: *Uroki Zaka*. M., Klassika-XXI, 2006.

MILSTEIN, Jakov I.

1948 —: «Emil' Gilel's» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1948, pp. 55-61.

1963 —: *Vydajuščiesja pianisty prošlogo*. M., Muzgiz, 1963.

1970 — ed.: *Vospominanija o Sofronickom*. M., 1970.

1975 —: *Konstantin Nikolaevič Igumnov*. Moskva, Muzyka, 1975.

1990a — /Kalinkovickaja, E., ed.: *Ja. I. Milstein. Stat'i, vospominanija, materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1990.

1990b —: «Tradicii moskovskoj pianističeskoj školy y L. V. Nikolaev» en: [MILSTEIN, J./ Kalinkovickaja, E., ed. 1990a] pp. 224-232.

MICHELIS, V. A., ed.: «Ot redaktora» en: Barinova, M. N.: *O razvitii tvorčeskich sposobnostej učenika*. Leningrad, Muzgiz, 1961, pp. 3-12.

MUZALEVSKIJ, V.: *Russkoe fortep'jannoe iskusstvo. xviii – pervaja polovina xix veka*. Gos. Muzykal'noe Izdatel'stvo, Leningrad, 1961.

NATANSON, V.

1954-56 — / Nikolaev, A., ed.: *Russkaja fortepiannaja muzyka s konca xviii do 60-ch gg. xix v.* Chrestomatija v dvuch vypuskach. M., 1954, 1956.

1955 —: *Iz muzykal'nogo prošlogo moskovskogo universiteta*. Moskva, 1955.

1958 —: «U istokov russkogo pianizma» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 2. M., Gos. muz. izd., 1958, pp. 402-464.

1960 —: *Prošloe russkogo pianizma (xviii — načalo xix veka)*. M., 1960.

1962 —: «Russkie pianisty 40-50x godov xix veka» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Tretij sbornik statej. M., Muzyka, 1962.

1963 — ed.: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki. Sbornik statej*. Vyp. 1. Moskva, Gos. muz. izd. 1963.

1967 — ed.: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki. Sbornik statej*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1967

1979 — ed.: *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Vyp. 1. Moskva, Muzyka, 1979.

1984 — ed.: *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Vyp. 5. Moskva, Muzyka, 1984.

NAUMOV, Lev N.: *Pod znakom Neuhaus'a*. Moskva, RIF «Antikva», 2002.

NEUMAN, V.: «Iz istorii russkogo muzykal'nogo obrazovanija» en: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki*. Vyp. 3. Moskva, Muzyka, 1971, pp. 317-332.

NEMENOVA-LUNC, M.: «Otryvki iz vospominanij o A. N. Skrjabině» *Muzykal'nyj sovremennik*, № 4-5, 1916.

NEST'EV, I.: *Žizn' Sergeja Prokof'eva*. M., 1973.

NIKOLAEV, A.

1947 —: «Moskovskaja škola pianizma» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1947, pp. 75-80.

- 1951 —: «Itogi teoretičeskich konferencij» *Sovetskij muzykant*. 7 maja 1951.
- 1955 — ed.: *Očerki po metodike obučenija igre na fortepiano*. Vyp. 1. Moskovskaja Ordena Lenina Gosudarstvennaja Konservatorija im. P. I. Čajkovskogo. Kafedra Istorii Pianizma i Metodiki Obučenija Igre na Fortepiano. Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatel'stvo, Moskva, 1955.
- 1960 —: *John Field*. M., 1960.
- 1961 — ed.: *Mastera sovetской pianističeskoj školy*. M., 1961.
- 1962 — ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 3, M., Gos. Muz. Izd., 1962.
- 1965 — ed.: *Očerki po metodike obučenija igre na fortepiano*. Vyp. 2. M., Muzyka, 1965
- 1967 — ed.: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 4. M., Muzyka, 1967.
- 1969 —: «H. G. Neuhaus i S. E. Feinberg o fortepiannom iskusstve» en: *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva*. Vyp. 5. M., Muzyka, 1969, pp. 134-164.
- 1979 — ed.: *Očerki po istorii sovetского fortepiannogo iskusstva*. M., 1979.
- 1980 —: *Očerki po istorii fortepiannoj pedagogiki i teorii pianizma*. M., Muzyka, 1980.
- NIKONOVICH, I. / Skrjabin, A., eds.: *Vspominaja Sofronickogo*. Moskva, «Klassika-XXI» 2008.
- ORLOVA, Elena M.: *Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak učenje o specifikе muzykal'nogo myšlenija: Istorija. Stanovlenie. Suščnost'*. Moskva, Muzyka, 1984, 302 pp.
- OVČINNIKOV, M.: *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i russkaja muzykal'naja kritika xix veka*. M., Muzyka, 1987.
- OŽEGOV, S. I.: *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Russkij jazyk, 17e izd., 1985.
- PASTERNAK, Zinaida: *Vospominanija*. M., Grit, 1983/ M., «Klassika-XXI» 2004.
- PAVČINSKIJ, S.: «Iz istorii interpretacii proizvedenij Skrjabina» en: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo*, vyp. 7, M., 1972.
- PEREL'MAN, Natan:
- 1979 —: «Vlastitel' dum» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 140-141.
- 1994 —: *V klasse rojalja. Korotkie rassuždenija*. S-Peterburg, 1994.
- PRAČ, I.: *Polnaja škola dlja fortepiano*. S-Peterburg, pri Imperatorskoj Akademii Nauk, 1816, (fragmento en: Alekseev, A., ed.: *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki*. Kiev, Muzična Ukraïna, 1974, pp. 72-74)
- PRESSMAN, Matvej L.: «Ugolok muzykal'noj Moskvy vos'midesjatyh godov. Pamjati professora Moskovskoj konservatorii N. S. Zvereva» Manuscript

GCMMK. Publicado en: APETJAN, Z., ed.: *Vospominanija o Rachmaninove*, t. 1, Moskva, Muzgiz, 1957/ 2e izd. 1961, pp. 157-219.

PROKOF'EV, Grigorij P.

1926 —: «Ot redaktora russkogo izdanija» en: STEINHAUSEN, F.: *Technika igry na fortepiano*. Moskva, 1926, pp. 3-7.

1927 —: *Igra na fortepiano*. Moskva, Gos. izd. muz. sektor, 1927.

1928 — ed.: *Psichologija tehniki igry na fortepiano. Dve stat'i. Berezovskogo i Bardasa*. Moskva, Gos. izd. Muzykal'nyj sektor, 1928.

1939 — ed.: *Muzykantu-pedagogu. Sbornik statej*. Vyp. II. M., Gos. muz. izd. 1939.

1956 —: *Formirovanie muzykanta-ispolnitelja-pianista*. M., Akademii Pedagogičeskich Nauk RSFSR, 1956.

1959 —: «Zametki o Rachmaminove» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1959, pp. 128-136.

PUŠKIN, Aleksandr S.: «Kamennyj gost'» en: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva «Chudožestvennaja Literatura», 1975, tom červertyj, pp. 289-319.

RAABEN, L.

1962 —: «Ob ob'ektivnom i sub'ektivnom v ispolnitel'skon iskusstve» en: *Voprosy teorii i estetiki muzyki*. Vyp. 1. Leningrad, Gos. muz. izd., 1962, pp. 20-51.

1967 —: «Nauka o muzykal'nom ispolnitel'stve kak oblast' sovetskogo muzykoznanija» en: *Voprosy teorii i estetiki muzyki*. Vyp. 6-7. Leningrad, Muzyka, 1967, pp. 195-214.

RABINVIČ, D.

1957 —: «Bol'šoj put' sovetskogo pianizma» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1957, pp. 78- 82.

1958 —: «K 70-letiju Heinrich'a Neuhaus'a» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1958, pp. 95-97.

1962 —: *Portrety pianistov*. M., 1962.

1979 —: *Ispolnitel' i stil'*. M., Sovetskij kompozitor, 1979.

RAFALVIČ, O.

1963 —: *Transponirovanie v klasse fortepiano*. Leningrad, Gos. muz. izd. 1963.

1979 —: «V. I. Skrjabina — A. K. Glazunov — L. V. Nikolaev» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 124-127.

RASTOPČINA, N.: *Pavel Alekseevič Serebrjakov. Očerk žizni i dejatel'nosti*. L., Muzyka, 1970

RAVIČER, Jakov:

1952 —: «V. I. Safonov (K 100-letiju so dnja roždenija)» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1952, pp. 85-87.

- 1959 —: *Vasilij Il'ič Safonov*. Moskva, Muzgiz, 1959.
- RICHTER, Elena, ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007.
- RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj Andreevič.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. 8ª ed. Moskva, «Muzyka» 1980/ 9ª 1982 (trad. cast.: *Diario de mi vida musical*. Barcelona, José Janés, 1947)
- RJABOVA, Tat'jana D.: «Pedagogičeskoe iskusstvo, proverennoe vremenem» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.150-154.
- ROIZMAN, Leonid I.: «Predislovie» en: [MARTIENSSEN, 1957/Moskva, Klassika-XXI, 2003] pp. 3-17.
- ROZANOV, Aleksandr S.: «Listki iz bloknota» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.131-136.
- ROZENOV, Emil: «Ob osnovnyh principach klavirnoj metodiki» en: AAvv. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. M., Muzykal'nyj sektor, 1930, pp. 122-136.
- RUBINSTEIN, Anton G.
- 1889 —: *Avtobiografičeskie vospominanija, 1829 — 1889*. Spb., 1889.
- 1983 —/ Barenboim, L., ed.: *Literaturnoe nasledie*. V 3 tomach. M., Muzyka, 1983.
- SABANEV, Leonid. L.
- 1925 —: *Vospominanija o Skrjabině*. Moskva, 1925 / M. «Klassika-XXI», 2003.
- 2005a —: *Vospominanija o Rossii*. Moskva, «Klassika-XXI», 2005.
- 2005b —: «Staryj russkij muzykal'nyj mir» en: *Vospominanija o Rossii*. Moskva, «Klassika-XXI», 2005, pp.101-105.
- SAC, Igor' A.: «Predislovie ko vtoromu izdaniju» en: ŠOSTAKOVIČ, D. ed.: *B. Javorskij. Stat'i. Vospominanija. Perepiska*. t. I. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1972, pp. 14-23.
- SAFONOV, Vasilij I.: *Novaja formula. Mysli dlja učaščich i učaščichsja na fortepiano*. Moskva, Jürgenson, 1916, 24 pp. (parcialmente en: [RAVIČER,1959] pp.165-195).
- SAMOJLOVIČ, Tamara S.: «V konce 30-ch godov» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.172-175.
- SAVŠINSKIJ, Samarij I.:
- 1950 —: *Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog*. Leningrad—Moskva, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950.
- 1960 —: *Leonid Vladimirovič Nikolaev. Očerki žizni i tvorčeskoj dejatel'nosti*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1960.
- 1961 —: *Pianist i ego rabota*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1961/ M., Klassika-XXI, 2002.
- 1963 —: *Režim i gigiena pianista*. Leningrad, 1963.



- 1964 —: *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem*. M. - L. Muzyka, 1964/ M., Klassika-XXI, 2004.
- 1966 —: «“Nikolaevskaja škola” pianizma. Rasskazyvaem o klasse imeni L. V. Nikolaeva» *Muzykal'nye kadry*, № 3, 1966.
- 1968 —: *Rabota pianista nad tekhnikoj*. Leningrad, Muzyka, 1968.
- 1979 —: «O rabote s muzykal'no odarennymi det'mi» en: [NATANSON, 1979] pp. 37-43.
- 1988 —: «Vospominanija o bylom» en: [TIGRANOV, 1988] pp. 44-54.
- SCHLESINGER, S. *Obučenie igre na fortepiano kak nauka*. SPb., 1900.
- SCHLIFSTEIN, S.: *S. S. Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominanija*. M., 1961.
- SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» en: AAVV. *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii*. Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal'noj Nauki. M., Muzykal'nyj sektor, 1930, pp. 48- 106.
- SEREBRJAKOV, Pavel A.: «L.V. Nikolaev i leningradskaja konservatorija» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 102-109.
- SKREBKOVA, O., ed.: *E. A. Bekman-Ščerbina. Moi vospominanija*. M., Gos. muz. izd. 1962.
- SKRJABIN, A.: «Zapisi A. N. Skrjabina» en: *Russkie propilei*, t. 6. M., 1919.
- SMIRNOV, Mstislav A., ed.: «K. N. Igumnov o tvorčeskom puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista. Iz besed s psihologami» en: [SOKOLOV, 1973] pp.11-72.
- SMIRNOVA, Marina V.
- 2002 —: «Predislovie» en: M. N. Barinova — *učenica velikich*. Sankt-Peterburg, «Papirus», 2002, pp. 11-28.
- 2006 —: *Artur Schnabel i ego epoha*. SPb., «Sudarynja», 2006, 352 pp.
- SMOLENSKIJ, S.: «Klavesinnaja muzyka v Rossii vtoroj poloviny xviii veka» *Russkaja muzykal'naja gazeta*, № 28-33, 1916.
- SOKOLOV, Michail G.
- 1965 — ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 1. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1965.
- 1968 — ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i, vospominanija*. Vyp. 2. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1968.
- 1973 —ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i*. Vyp. 3. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1973.
- 1976 — ed.: *Vorposy fortepiannogo ispolnitel'stva. Očerki, stat'i*. Vyp. 4. MGK imeni Čajkovskogo. M., Muzyka, 1976.
- 1979 — ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. I. Moskva, Muzyka, 1979/ 2e izd. 1990.

- 1984 — ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. II. Moskva, Muzyka, 1984.
- 1988 — ed.: *Pianisty rasskazyvajut*. Vyp. III. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988.
- SOKOL'SKIJ, M.: «Heinrich Neuhaus načinaetsja» *Sovetskaja Muzyka*, № 4, 1973, pp. 60-64.
- STANISLAVSKIJ, K.: *Rabota aktera nad soboj*. Moskva, 1938/ M., «Iskusstvo» 1985.
- STELIN, J.: *Izvestija o muzyke v Rossii*. M., «Muzykal'noe nasledstvo» Vyp. 1, 1935.
- STOLPJANSKIJ, P.: *Starij Peterburg. Muzyka i muzicirovanie v starom Peterburge*. L., 1926.
- ŠACKES, A.: «Vospominanija o Medtner'e-pedagoge» en: [SOKOLOV, 1965] pp. 237-245; y, [SOKOLOV, 1988] pp. 147-158.
- ŠČAPOV, Arsenij P.
- 1931 —: *Opyt analiza fortepiannoj tehniki v ee zavisimosti ot mehaničeskich faktorov*. M., Muzgiz, 1931.
- 1947 —: *Fortepiannye uroki v muzykal'noj škole i učilišče*. M. — L., 1947/ Klassika-XXI, 2004.
- 1960 —: *Fortepiannaja pedagogika*. M., Sovetskaja Rossija, 1960.
- 1968 —: *Nekotorye voprosy fortepiannoj tehniki*. Moskva, Muzyka, 1968.
- ŠESTAKOV, V. P., ed.: *Muzykal'naja estetika Zapadnoj Evropy XVII-XVIII vekov*. Moskva, «Muzyka» 1971.
- ŠENDERVIČ, E.: «V trudnye gody» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 175-180.
- ŠMIDT, Grigorij V.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» en: *Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii GIMNa*. vyp. I, Moskva, Gosizdat, Muzykal'nyj sektor, 1930, pp.48-106.
- ŠVARC, Iosif Z.: «Neskol'ko sobytij i faktov» en: [BARENBOIM, 1979a] pp.119-124.
- TEPLOV, B.: *Psichologija muzykal'nych sposobnostej*. M. 1947 (ahora en: *Izbrannye trudy*, t. 1. M., «Pedagogika», 1985, pp.42-222).
- TIGRANOV, G. ed. *Leningradskaia konservatorija v vospominanijach*. kniga II, Leningrad «Muzyka» 1988.
- TUROVER, G. Ja., ed.: *Bol'soj russko-ispanskij slovar'*. 5 izd. Moskva, «Russkij jazyk — Media», 2004, 864 pp.
- VICINSKIJ, Aleksandr V.
- 1948 —: *Psichologičeskij analiz processa raboty pianista nad muzykal'nym proizvedeniem*. Dissertacija kandidata pedagogičeskich nauk (po psichologii). MGK, 1948.
- 1950 —: «Psichologičeskij analiz processa raboty pianista-ispolnitelja nad muzykal'nym proizvedeniem» en: *Izvestija Akademii pedagogičeskich nauk SSSR*,

- vyp. 25. *Voprosy psichologii truda i iskusstva*. Trudy Instituta psichologii. M., 1950, p. 171-215.
- 2004a: *Process raboty pianista-ispolnitelja nad muzykal'nym proizvedeniem. Psichologičeskij analiz*. Moskva, Klassika-XXI, 2004.
- 2004b: *Besedy s pianistami*. Moskva, Klassika-XXI, 2004.
- VINOGRADOV, K.: «U Heinrich'a Gustavovich'a v klasse» en: RICHTER, E., ed.: *Vspominaja Neuhaus'a*. M., «Klassika-XXI» 2007, pp. 67-74.
- VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija. Sbornik materialov i dokumentov 1917-1927*. Leningrad, «Muzyka», 1969.
- VYGOTSKIJ, L.: *Psichologija iskusstva*. Moskva, 1956 (trad. cast. Victoriano Imbert. *Psicología del arte*. México, Fontamara, 2005).
- WAGNER, R.: *Pis'ma. Dnevniki. Obraščenie k druž'am*. t. IV, SPb., 1911.
- ZADERACKIJ, V.: «Ob interpretacii sbornika preludij i fug D. Šostakoviča» en: NATANSON, V., ed.: *Voprosy fortepiannoj pedagogiki*. Vyp. 2, M., 1967.
- ZAK, Jakov I.: «O nekotorych voprosach vospitanija molodych pianistov» en: MERKULOV, A., ed.: *Uroki Zaka*. M., Klassika-XXI, 2006, pp. 26-45.
- ZETEL', I.: *N. K. Medtner-pianist*. M., 1981.
- ZIMJANINA, N.: *Stanislav Neuhaus. Vospominanija, pis'ma, materialy*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988.
- ZUKKERMAN, V.: «Neskol'ko slov o G. M. Kogane i ego poslednej knige» en: [KOGAN, 1985], pp. 3- 6.
- ŽARKOVSKIJ, Evgenij E.: «Čto mne osobenno zapomnilos'» en: [BARENBOIM, 1979a] pp. 148-150.
- ŽDANOV, V. A., ed.: *P. I. Čajkovskij. S. I. Taneev. Pis'ma*. Moskva, Goskul'tprosvetizdat, 1951.
- ŽITOMIRSKIJ, D.: «Heinrich Neuhaus» en: *Izbrannye stat'i*. M., Sovetskij kompozitor, 1981, pp. 369-375.
- ŽUKOVA, O.: «Vospominanija o zanjatijach v klasse V. V. Sofronickogo» en: [SOKOLOV, 1968] pp. 187-214.

## BIBLIOGRAFÍA EN LENGUAS EUROPEAS

- ALEXANDER, Arthur: «Nicholas Medtner: An Appreciation» *Tempo*, New Ser., № 22, Rachmaninoff Number. (Winter, 1951-1952), pp. 3-4 + 27.

- ALKHASOVA, Svetlana: *The Piano Pedagogy of Samarii Savshinskii (1891-1968) and the Tradition of the St. Peterburg Conservatory*. Dissertation, University of Kentucky, Lexington, 2006.
- ANDERSON, W. R.: «Tobias Matthay (1858-1945)» *The Musical Times*, Vol. 87, № 1235. (Jan., 1946), pp. 9-13.
- BACH, Erwin: *Die vollendete Klaviertechnik*. Berlin, 1929 (trad. rus. A. Zamkov. *Racional'naja fortepiannaja tehnika*. Leningrad, Triton, 1934).
- BACH, K. Ph. E.: *Versuch über die warhe Art das Clavier spielen*. Berlin, 1753 (trad. rus. E. Juškevič: *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoj igry*. Kniga pervaja. St. Peterburg, Early Music, 2005).
- BANDMANN, T.: *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907.
- BADURA-SKODA, Paul: «Playing the early piano» *Early Music*, Vol. 12, (1984), pp. 477-480.
- BARFORD, Philip T.: «Mind, Hands and Keyboard» *Music & Letters*, Vol. 36, № 3. (Jul., 1955), pp. 226-232.
- BARDAS, W.: *Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus dem Nachlass von Willy Bardas. Mit einem Geleitwort von Artur Schnabel*. Werk-Verlag: Berlin, 1927 (trad. rus. «Psichologija tehniki igry na fortepiano» en: *Psichologija tehniki igry na fortepiano. Dve stat'i: Berezovskogo y Bardasa*. / Red., primeč. i predisl. Gr. Prokof'eva./Perevod A. S. Ševesa. *Biblioteka pianista*, vyp. 3. M., Muzykal'nyj Sektor, 1928, pp. 44-113; trad. ingl. *On the Psychology of the Piano Technique*. Beechwood, New York, 1982).
- BARNES, Christopher: «Pasternak as Composer and Scriabin-Disciple» *Tempo*, New Ser., № 121 (Jun., 1977) pp. 13-25.
- BECKER, H.: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*. Wien-Leipzig. Universal Edition, 1929.
- BOISSIER, Mme Aguste [Carolín Butini]: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier á Paris en 1832*. Paris, Honoré Champion, 1927 (trad. rus. Korychalova, N. (1964) *Uroki Liszt'a*. S-Peterburg, Izd. Kompozitor, 2002)
- BOMBERGER, E. Douglas: «The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano» *The Musical Quarterly*, Vol. 75, № 2. (Summer, 1991), pp. 198-208.
- BREITHAUPT, Rudolf M.  
1905 —: *Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamtens Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik*. C. F. Kahnt Nachfolger, B. I. Leipzig, 1905, (trad. rus. Mark Mejčik. *Estestvennaja fortepiannaja tehnika. Učenie o dviženii*. Moskva, 1927).

1906 —: *Die natürliche Klaviertechnik. Die Grundlagen des Gewichtspiels*. C. F. Kahnt Nachfolger, B. II. Leipzig, 1906, (trad. rus. Portugalova, V. *Osnovy fortepiannoj tehniki*. Red. i dop. tekst. Gr. Prokof'eva. Moskva, 1928).

BROCKLEHURST, J. Brian: «The Studies of J. B. Cramer and His Predecessors» *Music & Letters*, Vol. 39, № 3. (Jul., 1958), pp. 256-261.

BUSONI, Ferruccio.

1905 —: «R. M. Breithaupt Die natürliche Klaviertechnik» *Die Musik*, Jahrg. IV, H. 22, 1905.

1907 —: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste, 1907 (trad. eng. *Introduction to a New Aesthetics of Music*. 1911 (trad. rus. Kolomijcova, V. *Eskiz' novoj estetiki muzykal'nogo iskusstva*. S-Peterburg, Izd. A. Diderichs', 1912).

1910 —: «Über die Anforderungen an dem Pianisten» *Signale für die musicalisch Welt*, 1910 (trad. rus. Fragmentos. Kogan, G.: «Ferruccio Busoni. O pianističeskom masterstve. Izbrannye vyskazyvanija.» en: EDELMAN, G.: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubežnych stran*. Vyp. pervyj. Gos. Muz. Izd. Moskva, 1962, pp. 141-175).

1922 —: *Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken*. Verstreute Aufzeichnungen. An Jakob Wassermann. Berlin, Max Hesses Verlag, 1922.

CALAND, Elisabeth: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiel*. Ebner, Stuttgart, 1897, (trad. rus. Suškova. *Učenie Deppe kak osnova sovremennoj igry na fortepiano*. Riga, 1911)

CHANG, Anita Lee-Ling: *The Russian School of Advanced Piano Technique: Its History and Development from the 19th to 20th Century*. Dissertation DMA, University of Texas at Austin, 1994.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, 2002, 758 pp.

COUPERIN, François: *L'Art de toucher le clavecin*. Paris, 1716 (trad. rus. *Iskusstvo igry na klavesine*. Moskva, Muzyka, 1973).

EDITORIAL: «Tobias Augustus Matthay» *The Musical Times*, Vol. 54, № 848 (Oct. 1, 1913) pp. 641-643.

FIELDEN, Thomas: «The History of the Evolution of Pianoforte Technique» *Proceedings of the Musical Association*, 59<sup>th</sup> Sess. (1932-1933), pp. 35-59.

FITZPATRICK, S.

1974 —: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, № 1. (Jan., 1974), pp. 33-52.

1976 —: «Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal» *Slavic Review*, Vol. 35, № 2. (Jun., 1976), pp. 211-231.

- FREUD, S.: *El poeta y la fantasía*. — Obras completas, II, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968.
- FRIEDHEIM, Philip: «The Piano Transcriptions of Franz Liszt» *Studies in Romanticism*, 1: 2 (1962: Winter) pp. 83-96.
- GARCÍA, Arturo: *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Tesis Doctorales. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, <http://digitool-uam.greendata.es/R>. UAM, 2008.
- GARDEN, Edward: «Three Russian Piano Concertos» *Music & Letters*, Vol. 60, № 2. (Apr., 1979), pp. 166-179.
- GOLDSMITH, Harris: «Schnabel the Pianist» *The Musical Times*, Vol. 130, № 1756. (Jun., 1989), pp. 336-337+339.
- GAT, Josef: *Die Technik des Klavierspiels*. Budapest, Corvina-Verlag, 1956.
- HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854 (trad. rus. G. Laroš. *O muzykal'no-prekrasnom: Opyt poverki muzykal'noj estetiki*. 2ª ed. Moskva, 1910; trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912; 2ª *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947).
- HELMHOLTZ, H.: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick, 1863.
- HELLER, Lynne: «Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien» *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1 / 2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference. (2001), pp. 47-64.
- HOFMANN, Josef: *Piano Playing*. New York, 1908/ R *Piano Playing. Piano Questions Answered by Josef Hofmann*. Th. Pressler, Philadelphia, 1920/ New York, Dover, 1976 (trad. rus. G. Pavlov. *Fortepiannaja igra. Otvety na voprosy o fortepiannoij igre*. Moskva, Muzsektor Gosizdat, 1929/M., 1961/ Moskva, Klassika-XXI, 2007).
- HOROWITZ, Joseph: «Letter from New York: The Transformations of Vladimir Horowitz» *The Musical Quarterly*, Vol. 74, № 4 (1990), pp. 636-648.
- JENKINS, Constance: «Theodor Leschetizky» *The Musical Times*, Vol. 71, № 1048. (Jun. 1, 1930), pp. 504-506.
- JOHNEN, K.: *Neue Wege zur Energetik des Klavier-Spiels*. Amsterdam, 1927.
- KAHN, Robert / Jeanne Day: «Memories of Brahms» *Music & Letters*, Vol. 28, № 2. (Apr., 1947), pp. 101-107.
- KALENDAREV, Natalya: *Medtner — His Beliefs, Influences and Works*. Dissertation, University of Washington, School of Music, 2005.

- KHÖLER, L.: *Die Melodie der Sprache*. Leipzig, 1853; und, *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*. Leipzig, 1857-8/ 3, 1888.
- KOFMAN, Irena: *The History of the Russian Piano School: Individuals and Traditions*. Dissertation DMA, University of Miami, 2001.
- KULLAK, A.: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Berlin 1861.
- LEHMANN, D.: «Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Russland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts» *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 5, Fasc. 1/1, Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/ Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961, (1963), pp. 211-215.
- LEICHTENTRITT, Hugo: «Ferruccio Busoni as a Composer» *The Musical Quarterly*, Vol. 3, № 1. (Jan., 1917), pp. 69-97.
- LEIMER, K. / Giesecking, W: *Modernes Klavierspiel nach Leimer — Giesecking*. Mainz und Leipzig, 1931/R 1998 junto con *Rhythmik, Dynamik und andere Probleme des Klavierspiels* (trad. ingl. *Piano Technique* 1932/R 1972 junto con *Rhythmik, Dynamik und andere Probleme des Klavierspiels*; trad. rus. «Sovremennaja fortepiannaja igra. (Metod Leimer'a – Giesecking'a) » en: [CHENTOVA,1966] pp. 168-183).
- LEVINSKAYA, Maria: «The Truth about Pianoforte Touch and Tone-Color» *The Musical Times*, Vol. 71, № 1049. (Jul. 1, 1930), pp. 638-639; and Vol. 72, № 1055. (Jan. 1, 1931), pp. 62-63.
- LHÉVINNE, Josef: *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Philadelphia, Th. Pressler, 1924/ Dover, New York, 1972 (trad. rus. Kulik, Z. *Osnovnye principy igry na fortepiano*. M., Muzyka, 1978)
- LOTT, R. Allen: «Anton Rubinstein in America (1872-1873) » *American Music*, Vol. 21, № 3, Nineteenth-Century Special Issue. (Autumm, 2003) pp. 291-318.
- LUSSY, M. *Traité de l'expression musicale*. Paris, 1874 (trad. rus. V. A. Čečotta. *Teorija muzykal'nogo vyraženiya. Akcenty, ottenki i tempy v muzyke vokal'noj i instrumental'noj*. SPb., 1888).
- MARTIENSSEN, CARL A.  
 1930 —: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1930. (trad. rus. Michelis, V. *Individual'naja fortepiannaja tehnika na osnove zvukotvorčeskoj voli*. Moskva, Muzyka, 1966.)  
 1937 —: *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1937/R 1957 (trad. rus. *Metodika individual'nogo prepodavanija igry na fortepiano*. Moskva, Muzyka, 1977/ Moskva, Klassika-XXI, 2003)  
 1951 —: *Zur Methodik des Klavierunterrichts*. Peters, 1951 (trad. rus. «K metodike fortepiannogo obučeniya» en: [CHENTOVA,1966] pp. 184-207)

1954 —: *Schöpferischer Klavierunterricht*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954.

MATTHAY, Tobias.

1903 —: *The Act of Touch in all its Diversity. An Analysis and Synthesis of Piano-forte Tone-Production*. Bosworth & Co., London, 1903.

1905 —: *The First Principles of Piano-forte Playing*. London, 1905.

1908 —: *Relaxations Studies (In the muscular discrimination required for touch, agility and expression in pianoforte playing)*. Bosworth & Co., London, 1908.

1913 —: *Musical Interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing*. J. Williams, London, 1913.

1932 —: *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, being a Digest of the Author's Technical Teaching up to date*. Oxford University Press- Humphrey Milford, London, 1932.

1934 —: *The Act of Musical Concentration, showing the true function of analysis in playing, teaching, and practicing, with a note on the sub consciousness*. Oxford University Press, London, 1934.

1937 —: *On Colouring as Distinct from Tone-inflection*. Oxford University Press, London, 1937.

MONSAINGEON, Bruno: *Richter. Ecrits et conversations*. Fondettes, Editions Van de Velde, 1998 (trad. rus. O. Pičugin. *Richter. Dnevnik. Dialogi*. M., «Klassika-XXI» 2005).

MORSKI, Kazimierz: *Künstlerische Ethik und didactische Überlegungen in Heinrich Neuhaus' Ansichten. Heinrich Neuhaus (1888-1964) Zum IIO. Geburtsjahr. Konferenzbericht Köln. 23-26 Oktober 1998 (pp. 203-212)*. Hrsg. Von Klaus Wolfgang Niemöller und Klaus-Peter Koch. Edition IME. Studio Verlag, 2000.

MOZART, L.: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756.

NEWMAN, William S.: «The Performance of Beethoven's Trills» *Journal of the American Musicological Society*.

NEWMARCH, Rosa: «Wassily Safonoff» *The Musical Times*, Vol. 57, № 875. (Jan. 1, 1916), pp. 9-12.

NOTTEBOHM, G.: *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (Leipzig, 1865); und, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (Leipzig, 1880).

ORTMANN, OTTO

1929 —: *Physiological Mechanics of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing and of the effects thereof upon the piano key and the piano tone*. Baltimore, Research Laboratory of the Peabody Conservatory of Music, Kegan, Trench, Trubner & Co., London and New York, 1929.



- 1935 —: «What Is Tone-Quality? » *The Musical Quarterly*, Vol. 21, № 4. (Oct., 1935), pp. 442-450.
- 1936 —: «Some Peabody Conservatory Research Studies» *Bulletin of the American Musicological Society*, № 1. (Jun., 1936), pp. 11-12.
- PETERSEN, Z.: «The Architectural Heritage of Leningrad» *American Slavic and East European Review*, Vol. 4, № 3/4 (Dec., 1945) pp. 18-34.
- PLANTINGA, Leon: «Clementi, Virtuosity, and the "German Manner"» *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 25, № 3. (Fall, 1972), pp. 303-330.
- RAMEAU, Jean-Philippe: *Code de Musique pratique*. Paris, De L'Imprimerie Royale, 1760.
- RIEMANN, H.:
- 1883 —: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. Zusatz eine Anweisung zum Studium der hervorragenden Klavier-Unterrichtswerke*. Hamburg, Rath, 1883.
- 1888 —: *Katechismus des Klavierspiels*. Leipzig, 1888.
- ROBERTSON, K.: *Arm-Weight and weight-transference technique: It's Systematic Use as a Technical and Artistic Vehicle in Piano Playing*. Dissertation, Boston University, School for the Arts, 1991.
- ROLLAND, R.: *Beethoven: les grandes époques créatrices*. Paris, 1928/R 45 (trad. ing, *Beethoven the Creator* 1929).
- ROOTH, G.: *Methodik des Virtuosen Klavierspiels*. Leipzig, 1940.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques.:
- 1753 —: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1753 (trad. cast. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1960).
- 1768 —: *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France. <<http://gallica.bnf.fr/>>
- SCHNABEL, Artur: «My Life and Music» *The Musical Times*, Vol. 102, № 1422. (Aug., 1961), pp. 489-490.
- SCHONBERG, Harold C.: *The Great Pianists*. N. Y. Simon & Schuster, 1963 (trad. cast. C. Rezzano. *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, J. Vergara, 1990)
- SMITH, W. MacDonald
- 1894 —: «From Brain to Keyboard: New and Complete Practical Solution of All Technical Difficulties» *Proceedings of the Musical Association*. 21 st Sess. (1894-1895) pp. 17-33.
- 1887 —: «The Physiology of Pianoforte Playing, with a Practical Application of a New Theory» *Proceedings of the Musical Association*, 14 st Sess. (1887-1888) pp. 43-66.

SOCHTING, E.: *Die lehre des freien Falles*. Otto Wernenthal, Berlin, 1898.

SOSSNER, Doris K.: *Revisiting Artur Schnabel: Artur Schnabel as Performer, Teacher, Editor, Composer, with Special Focus on Seven Pieces for Piano Solo-* 1947. Dissertation, University of California, San Diego, 1986.

STEINHAUSEN, FRIEDRICH A.

1905 —: *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, (trad. rus. Mal'kina. *Fiziologičeskie ošybki v technike igry na fortepiano y preobrazovanie etoj tehniki*. Peterburg, 1909).

1913 —: *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. 2<sup>e</sup> V., Riemann-Essen, L., ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913 (trad. rus. *Technika igry na fortepiano*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyj sektor, 1926).

TAM, Laura: *Dizionario Spagnolo-Italiano*. Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1997.

TETZEL, Eugen

1906 —: *Der Klavierlehrer*. Leipzig 1906.

1909 —: *Das Problem der modernen Klaviertechnik*. Beritkopf & Härtel, Leipzig, 1909/ 2. Auflage, 1916 (trad. rus. M. Mejčik. *Sovremennaja fortepiannaja tehnika*. M., Muztorg, 1929).

VELAZCO, Jorge, ed.: *Pensamiento musical. Ferruccio Busoni*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco. México, UNAM, 1975/2<sup>a</sup> ed. revisada, 2004.

WEYMAN, WESLEY

1918 —: «The Science of Pianoforte Technique» *The Musical Quarterly*, Vol. 2. (Apr., 1918), pp. 168-173.

1921 —: «The Passing of the Pressure Touch» *The Musical Quarterly*, Vol. 7, № 1. (Jan., 1921), pp. 127-132.

WILLIAMS, Peter: «J. S. Bach's Well-tempered Clavier. A New Approach» *Early Music*, January, 1983, pp. 46-52; and ¿? pp. 332-339.

WOLFF, Konrad: *The Teaching of Artur Schnabel*. 1972, (trad. rus. V. Bronguleev. *Uroki Schnabel'ja*. Moskva, «Klassika-XXI», 2006).

WOOD, Ralph W.: «The Piano As an Orchestral Instrument» *Music & Letters*, Vol. 15, № 2. (Apr., 1934), pp. 139-146.

WOODHOUSE, George: «How Leschetizky Taught» *Music & Letters*, Vol. 35, № 3 (Jul., 1954) pp. 220-226.

WOODRING G, Valerie: «By Way of Introduction: Preluding by 18<sup>th</sup>- and Early 19<sup>th</sup>- Century Pianists» *The journal of Musicology*, Vol. 14, № 3. (Summer, 1996), pp. 299-337.

ZENKIN, K.: «The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire» *Studia Musicologica Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 172, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference. (2001), pp. 93-108.

## DOCUMENTOS

1899 —: «Svidetel'stvo Leonida V. Nikolaeva» Archivo de manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio Estatal de St. Peterburg, OR SPGK.

1909 —: «Akta zasedanija chudožestvennogo soveta S. Peterburgskoj Konservatorii, 12 sentjabrja 1909 g.» Leningradskij Gosudarstvenij Istoriričeskij Archiv LGIA, f.361, op.11, ed. chr. 528, p.5, ll.48—48 ob. Publicado en: BARENBOIM, L. / Fishman, N., eds. *L. V. Nikolaev. Stat'i i vospominanija sovremennikov. Pis'ma*. Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1979, pp. 216-17.

1918a—: «Dekret o nacionalizacii moskovskoj i petrogradskoj konservatorij 12 julja 1918 g.» Original: I M L. 2.1.6567.1. Publicado en: VUL'FIUS, P., ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija. Sbornik materialov i dokumentov 1917-1927*. Leningrad, «Muzyka», 1969.

1918b—: «Izveščenie muzykal'nogo otdela Narkomprosa o nacionalizacii konservatorii 19 julja 1918 g.» Original: GAORSS. 7441. 1. 35. 4-5. Publicado en: VUL'FIUS, op. cit., pp. 217-218.

1918c—: «Otvét narodnogo komissara po prosveščeniju A. V. Lunačarskogo na voprosy delegacii konservatorii 29 julja 1918 g. » Original: GAORSS. 7441. 1. 36. 121 i ob. Publicado en: VUL'FIUS, op. cit., pp. 218-223.

1924 —: «Kratkij otčët o dejatel'nosti Rossijskogo instituta istorii iskusstv» en: *Zadači i metody izučenija iskusstv*. Pb., 1924, p. 174. (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] p. 214.)

1926 —: «Konspekt doklada "Novye tecenija v fortepiannoju pedagogike" professora leningradskoj konservatorii L. V. Nikolaeva» en: *Materialy konferencij-kursov prepodavatelej muzykal'nych technikumov RSFSR. 5-15 sentjabrja 1926 g. Tezisy dokladov i rezoljucii*. L. Izd. Leningradskoj konservatorii, 1927 (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 190-191).

1928a —: «Rezoljucija po dokladu "Ob organizacii zanjatija s aspirantami v chudožestvennyh vuzach" professora leningradskoj konservatorii L. V. Nikolaeva» Publicado en: *Muzykal'noe obrazovanie*, № 1, 1928, pp. 58-59 (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 86-87).

1928b —: «Resolucija po dokladu "O prepodavanii fortepiannoju literatury i fortepiannyh stilej v konservatorii" professora leningradskoj konservatorii L.

- V. Nikolaeva.» Publicada en: *Muzykal'noe obrazovanie*, № 1, 1928, p. 59 (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 87-88).
- 1936 —: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda" D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* № 2, 1936, pp. 4-5)
- 1948a —: «Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli. Postanovlenie CK VKP(b)» *Pravda*, ot 10 fevralja 1948 g (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 3-8).
- 1948b —: «Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoy muzyki v CK VKP(b)» Publicado en: *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, p. 16.
- 1957 —: Pis'mo k N. M. Ščapovu ot 23.03.1957, iz archiva N. M. Ščapova ljubezno predostavleno dlja publikacii J. N. Ščapovym. Publicado en: ŠČAPOV, A.: *Fortepiannye uroki v muzykal'noj škole i učilišče*. Klassika-XXI, 2004, p. 172.

## ACCESO ELECTRÓNICO A BASE DE DATOS

*Grove Music Online* ed. L. Macy.

Enlace a la base de datos: <[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians; The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press. Copyright © 2004 - 2007, Tecnologías de la Información - Universidad Autónoma de Madrid.

- BEAUMONT, A.: «Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto)» [Accessed 02/08/07] <[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>
- BARBER, Ch.: «Ziloti [Siloti], Aleksandr Il'yich» [Accessed 29/09/07]
- BRAUN, J.: «Blumenfeld, Felix (Mikhaylovich)» [Accessed 01-02-2006]
- BUYSENS, M-T.: «Brassin [de Brassin] (1) Louis Brassin» [Accessed 29/09/07]
- CHISSELL, J.: «Vásáry, Tamás» [Accessed 29/09/07]
- DAN'KO, L.: «Ossovsky, Aleksandr Vyacheslavovich» [Accessed 04-06-05]
- DEKEYSER, P.: «Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael]» [Accessed 29/09/07]
- DICHIERA, D.: «Sarti [Sardi], Giuseppe» [Accessed 14/11/07]
- FIFIELD, Ch.: «Bülow, Hans (Guido) Freiherr von» [Accessed 29/09/07]
- GEHRING, F.: «Mayer, Charles» [Accessed 29/09/07]
- HOLLAND, F.: «Reproducing piano» [Accessed 25/03/08]

- LIBBY, D.: «Manfredini, Vincenzo» [Accessed 13/11/07]
- LANGLEY, R.: «Field, John» [Accessed 29/09/07]
- LEUCHTMANN, Horst: «Jaëll [Née Trautmann], Marie» [Accessed 29/09/07]
- LINDEMAN, S.: «Herz, Henri [Heinrich]» [Accessed 29/09/07]
- METHUEN-CAMPBELL, J.: «Pabst, Paul» [Accessed 29/09/07]; «Leschetizky, Theodor [Leszetycki, teodor] » [Accessed 29/09/07]; «Sauer, Emil (George Conrad) [von]» [Accessed 18/02/08]; «Kreutzer, Leonid»[Accessed 29/09/07].
- MONSON, D.: «Galuppi, Baldassare» [Accessed 13/11/07]
- MORRISON, B.:«Giesecking, Walter» [Accessed 29/09/07]
- NORRIS, G.: «Cavos, Catterino Al'bertovich» [Accessed 23/02/07]
- NORRIS, G.: « (2) Hermann Friedrich Raupach» [Accessed 13/11/07]
- ROBINSON, M.: «Araia [Araja], Francesco» [Accessed 13/11/07]
- ROBINSON, M.: «Paisiello, Giovanni» [Accessed 13/11/07]
- SCHNITKE, A.: «Gakkel', Leonid Yevgen'yevich»[Accessed 05-02-06]
- TARUSKIN, R.: «Fomin, Yevstigney Ipay'yevich» [Accessed 13/11/07]
- TWIEHAUS, S.:«Rusroff, Ernst (Friedrich Karl)» [Accessed 29/09/07]
- WARRACK, J.:«Deppe, Ludwig»[Accessed 29/09/07]; «Klindworth, Karl»[Accessed 29/09/07]



## CRITERIOS BIBLIOGRÁFICOS

---

### TABLA DE TRASCRIPCIÓN DE CARACTERES DEL ALFABETO CIRÍLICO RUSO AL ALFABETO LATINO<sup>1</sup>

А а	A a	З з	Z z	П п	P p	Ч ч	Č č
Б б	B b	Й й	J j	Р р	R r	Ш ш	Š š
В в	V v	И и	I i	С с	S s	Щ щ	ŠČ šč
Г г	G g	К к	K k	Т т	T t	Э э	E e
Д д	D d	Л л	L l	У у	U u	Я я	Ja ja
Е е	E e	М м	M m	Ф ф	F f	Ы ы	Y y
Ё ё	Ë ë	Н н	N n	Х х	Ch ch	Ю ю	Ju ju
Ж ж	Ž ž	О о	O o	Ц ц	C c	Ь ь	'

### ABREVIATURAS EN LENGUA RUSA

e. chr. — unidad

f. — fondo

Gosizdat — Editorial Estatal

izd. — edición

l. (ll.) — hoja, hojas

L. — Leningrad (nombre de la ciudad de Sankt Peterburg entre 1923-1992)

M. — Moskva = Moscú

---

<sup>1</sup> Cfr. ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

Muzgiz — Editorial Estatal de Música

Muzsektor Gosizdat — Editorial Estatal Sector de Música

Narkom — Comisario del Pueblo

Narkompros — Comisariato Popular de Educación

op. — inventario

Pb — Peterburg; SPb — Sankt Peterburg

Pr — Petrograd (nombre de la ciudad de Sankt Peterburg entre 1914-1923)

vyp. — fascículo

## SIGLAS RUSAS

C D R I — Casa Central de los Trabajadores de Arte (Moscú)

C G A L I — Archivo Estatal Central de Literatura y Arte (Moscú)

G A O R S S — Archivo Estatal de la Revolución de Octubre y la Edificación Socialista (de la Región de Leningrad)

G C M M K — Museo Estatal Central de la Cultura Musical im. *M. I. Glinka*

G I I I — Instituto Estatal de Historia de las Artes (St. Peterburg)

G I M N — Instituto Estatal de Ciencias de la Música (Moscú)

IRLI — Instituto de Literatura Rusa de la Academia de Ciencias, Casa *Puškin*.

I R M O — Asociación Musical Imperial Rusa, también RMO

L G I A — Archivo Histórico Estatal de Leningrad [ahora: SPGIA]

L G K — Conservatorio Estatal de Leningrad [ahora: S-Peterburg, SPGK]

L G I T M i K — Instituto Estatal de Teatro, Música y Cinematografía (ahora: S P G I T M i K)

OR LGK — Archivo de manuscritos del Conservatorio Estatal de Leningrad, im. *N. Rimskij-Korsakov* [ahora: OR SPGK]

OR MGK — Archivo de manuscritos del Conservatorio Estatal de Moscú, im. *P. I. Čajkovskij*.

R G B — Biblioteca Estatal Rusa (Moscú) [anteriormente: Biblioteca Estatal imeni *V. I. Lenin*]

R N B — Biblioteca Nacional de Rusia (St. Peterburg) [anteriormente: Biblioteca Estatal imeni *M. E. Saltikov-Šedrin*]



## ABREVIATURAS LATINAS

art.	artículo	p.	página; también, pág.; plural pp.
cap.	capítulo; plural caps.	s. a.	sin año (también s.f., sin fecha; y s. d., <i>sine data</i> de edición)
cf., cfr.	<i>confero</i> , confróntese, compárese	s. l.	sin lugar de edición
ed.	editor; edición	s. n.	sin nombre
fig.	figura; plural figs.	<i>supra</i>	véase antes
<i>Ibid</i>	en el mismo lugar	N. del A.	nota del autor
<i>Ibidem</i>	en el mismo lugar y página	N. del E.	nota del editor
<i>Ídem</i>	el mismo autor	N. del T.	nota del traductor
<i>infra</i>	véase más adelante	t.	tomo
n.	nota; plural, nn.	tr. trad.	traducción
núm.	número	v.	ver, véase
op. cit.	obra ya citada del mismo autor	vol.	volumen; plural, vols.



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Panorama de los jardines de verano en S-Peterburg. Vista desde el río Neva. Grabado de Aleksej Zubov. 1717. Museo del Hermitage.....</i>	1
<i>Colección de piezas para clavicordio de los tiempos de Elizaveta. Portada de álbum del s. xviii. Tomada de: MUZALEVSKIJ, V.: Russkaja fortepiannaja muzyka. L. — M., 1949.....</i>	26
<i>Trois Airs Russes variés pour le Clavecin ou Forte-piano, par Mr. Karaouloff suivis d'une Sonate composée par I. Pratch 1787. Portada. Tomada de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....</i>	26
<i>Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij (1751-1825). Retrato. Pintado por M. I. Bel'skij. 1788. Galería Estatal Tret'jakovskaja. Tomado de: ALEKSEEV, A.: Klavirnoe iskusstvo. Gos. Muz. Izd. Moskva – Leningrad, 1952.....</i>	27
<i>Danil Nikitič Kašin (1770-1841) Retrato. Tomado de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....</i>	28
<i>Lev S. Gurilev (1770-1844). Retrato. Tomado de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....</i>	29
<i>Vista de la Academia Imperial de las Artes con Dos Esfinges Decorando el Nuevo Paisaje en el Malecón del río Neva. 1830s. Dibujo de P. S. Ivanov. Litografía. Museo del Hermitage.....</i>	30
<i>Anton Avgustovič Gerke (1812-1870). Retrato. Tomado de: ALEKSEEV, A.: Russkie pianisty. Očerki i materialy po istorii pianizma. Vyp. II, Moskva-Leningrad, Muzgiz, 1948.....</i>	33
<i>Dibujo ilustrativo sobre la posición de las manos al teclado. Tomado de la obra de Ignaz Josef Pleyel, titulada: Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek (1797).....</i>	39
<i>Portada de la Escuela Completa para Forte-Piano de Jan B. Prač, 1816.....</i>	43
<i>John Field (1782-1837) Retrato. Tomado de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....</i>	46
<i>John Field. Grabado de G. Janov del dibujo de Š. Eršen. Tomado de: ALEKSEEV, A.: Russkaja fortepiannaja muzyka. Ot istokov do veršin tvorčestva. Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1963.....</i>	49
<i>Michail Ivanovič Glinka (1804-1857). Retrato dibujado por V. V. Samojlov. 1853. Instituto Estatal de Investigaciones Científicas sobre Teatro, Música y Cinematografía. Tomado de: ALEKSEEV, A.: Russkaja fortepiannaja muzyka. op. cit.....</i>	53
<i>Dibujo ilustrativo del Dactylion, inventado por Henri Herz, en: 1000 Exercices pour l'emploi du Dactylon. 1836.....</i>	62
<i>Aleksandr Ivanovič Dubuque (1812-1897). Foto tomada de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....</i>	64
<i>Aleksandr Nikolaevič Serov (1820-1871). Foto tomada de: SEROV, A.: Stat'i o muzyke. V semi vypuskach. Vypusk pervyj 1847-1853. Moskva «Muzyka» 1984.....</i>	66
<i>Ferenc Liszt (1811-1886). Grabado de P. Reier. Tomado de: BARENBOIM, L.: Anton Grigor'evič Rubinštejn, tomo I, Gos. muz. izd. Leningrad, 1957.....</i>	67

Aleksandr Ivanovič Villoing (1804-1878). Foto tomada de: BARENBOIM, 1957, op. cit.....	70
Georg Martin Adolf von Henselt (1814-1889). Foto tomada de: MUZALEVSKIJ, op. cit.....	72
Palacio <i>Michailovskij</i> . Primera sede del Conservatorio de S-Peterburg. Foto tomada de: BARENBOIM, 1957, op. cit.....	81
<i>Vista del Gran Teatro de Piedra de S-Peterburg</i> . Grabado a tinta con acuarela de Gabriel Ludwig Lory y Mathias Gabriel Lory. Pintura original de Johann Georg Mayer (1790). Museo del Hermitage.....	82
Conservatorio de S-Peterburg. Foto de 1900 tomada de: NEST'eva, M., ed.: <i>S. S. Prokof'ev</i> . Moskva, «Muzyka» 1981.....	82
Programa del primer concierto de la <i>Sociedad Musical Rusa</i> . 1859-60. Tomado de: BARENBOIM, op. cit.....	83
Anton Grigor'evič Rubinstein. Dibujo de 1892. Tomado de: BARENBOIM, L.: <i>Anton Grigor'evič Rubinstein</i> , Leningrad, Gos. muz. izd., t. II, 1962.....	85
Conservatorio de S-Peterburg. <i>Fundado en 1862</i> . Litografía tomada del folleto: <i>Pervaja russkaja konservatorija. The First Russian Conservatoire</i> . Leningrad, Vneštorgizdat, 1987.....	86
Ferenc Liszt. Caricatura de János Jankó. <i>Le Roi Soleil du piano</i> . en: <i>Borsszem Jankó</i> , Budapest, abril, 1873. Tomada de: CHIANTORE, Luca: <i>Historia de la técnica pianística</i> . Madrid, Alianza Editorial, 2001.....	89
Anton G. Rubinstein. <i>Taifun sobre Inglaterra</i> . Caricatura de la revista <i>Punch</i> , 1886. Tomada de: BARENBOIM, 1962, op. cit.....	89
Anton G. Rubinstein. Fotografía (1890).....	91
Alberto Jonás. Ilustración Musical Hispano-Americana, № 152, 1894.....	93
Iosif Hofmann (1876- 1957). Foto tomada de: HOFMANN, Iosif: <i>Piano Playing</i> . New York, 1908 (trad. rus. G. Pavlov. <i>Fortepiannaja igra. Otveti na voprosy o fortepiannoj igre</i> . M., 1961/ Moskva, Klassika-XXI, 2007).....	94
Theodor Leszeticki (1830-1915). Foto tomada de: ALEKSEEV, A.: <i>Russkie pianisty</i> . op. cit.....	103
Theodor Leschetizky. Foto tomada de: JENKINS, C.: «Theodor Leschetizky 1830-1915» <i>The Musical Times</i> , Vol. 71, № 1048. (Jun. 1, 1930) pp. 504-506.....	106
Anna Nikolaevna Esipova (1851-1914). Foto tomada de: BERTENSON, N.: <i>Anna Nikolaevna Esipova. Očerk žizni i dejatel'nosti</i> . Leningrad, Muzgiz, 1960.....	110
Conservatorio de Moscú. Foto de 1901.....	115
Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893). Fotografía de 1866.....	116
Nikolaj Sergeevič Zverev (1832-1893). Foto tomada de: ALEKSEEV, op. cit.....	118

Nikolaj S. Zverev con sus alumnos. De pie de izquierda a derecha: S. Samuelson, L. Maksimov, S. Rachmaninov, F. Keneman; sentados: A. Skrjabin, N. S. Zverev, A. Černjaev, y M. Presman. Fotografía del final de la década de los ochenta de siglo xix. Tomada de: APETJAN, Z., ed. <i>Vospominanija o Rachmaninove</i> . M., «Muzyka» 1957/5 <sup>a</sup> 1988.....	118
Nikolaj Grigor'evič Rubinstein (1835-1881). Foto tomada de: BARENBOIM, op. cit.....	119
Emil Sauer (1862-1942). Foto de 1905 de C. Pietzner Wien (Liszt Ferenc Gedenmuseum, Budapest). Tomada de: HELLER, L.: «Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien» <i>Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae</i> , T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference. 2001, pp. 47-64.....	121
A. I. Ziloti y S. V. Rachmaninov. Fotografía de 1902. Tomada de: APETJAN, op. cit.....	122
Sergej Ivanovič Taneev (1856-1915). Foto tomada de: ALEKSEEV, op. cit.....	125
Paul Pabst (1854-1897). Foto tomada de: ALEKSEEV, op. cit.....	126
Vasilij Il'ič Safonov (1852-1918), con sus alumnos de la generación de 1898. De derecha a izquierda: S. Fridman; V. Safonov; A. Gedike; E. Berkman-Ščerbina; O. Kadrašova; y, R. Bessi-Levina. Fotografía tomada de: BEKMAN-ŠČERBINA, Elena A.: <i>Moi vospominanija</i> . Moskva, Muzgiz, 196.....	127
Vasilij Il'ič Safonov. Retrato, V. N. Jakovlev, 1944. Museo N. G. Rubinstein. Tomada de: GUREVIČ, E., ed. <i>Vasilij Il'ič Safonov. 1852-1918. K 150-letiju so dhja roždenija</i> . Materialy naučnoj konferencii /Mosk. gos. konservatorija. im P. I. Čajkovskogo. M., 2003.....	128
Portada de: SAFONOV, V.: <i>Novaja formula. Mysli dlja učaščich i učasčichsja na fortepiano</i> . Moskva, 1916. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	131
Anna N. Esipova. Fotografía de 1880, tomada de: BERKMAN, T.: <i>A. N. Esipova. Žizn', dejatel'nost' i pedagogičeskie principy</i> . M., 1948.....	138
Felix Michajlovič Blumenfeld. Fotografía de la primera década del siglo xx.....	139
Felix Michajlovič Blumenfeld. Fotografía. Segunda década del siglo xx.....	141
Nikolaj Karlovič Medtner. Dibujo de J. Milking. Tomado de: ALEXANDER, A.: «Nicholas Medtner: An Appreciation» <i>Tempo</i> , New Ser., № 22, Rachmaninoff Number. (Winter, 1951-1952), pp. 3-4+27.....	146
Portada de: MEDTNER, N.: <i>Povsednevnaia rabota pianista i kompozitora</i> . Coct., M. A. Gruvič i L. G. Lukomskij. M., 1963/R 1979. Ejemplar de la Biblioteca Pública de Pskov, Rusia.....	148
Konstantin N. Igumnov. Retrato de M. S. Sar'jan, 1934. Tomado de: MILSTEIN, J.: <i>Konstantin Nikolaevič Igumnov</i> . Moskva, Muzyka, 1975.....	151
Aleksandr B. Goldenweiser. Fotografía tomada de: BLAGOJ, D., ed.: <i>Aleksandr Borisovič Goldenweiser. Stat'i, materialy, vospominanija</i> . M., Sovetskij kompozitor, 1969.....	157

A. B. Goldenweiser, A. A. Goldenweiser, L. N. Tolstoj, N. B. Goldenweiser, y N. A. Goldenweiser en Teljatenki (1908). Casa de campo de la familia Goldenweiser. Foto tomada de: BLAGOJ, D., ed.: <i>Aleksandr Borisovič Goldenweiser</i> . op. cit.....	158
Vladimir Vjačeslavovič Puchal'skij. Foto tomada de: CHURSINA, Ž.: <i>Vydajuščiesja pedagogi-pianisty kievskoj konservatorii</i> . Kiev, Muzychna Ukraïna, 1990.....	165
Vladimir Horowitz (1923). Foto tomada de: ORLOVA, E. / A. KRJUKOV: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . Leningrad, «Sovetskij Kompozitor» 1984.....	167
Portada de: BREITHAUPT, R.: <i>Estestvennaja fortepiannaja tehnika. Učenie o dviženii. Posadka, Etjudy Clementi "Gradus ad Parnassum"</i> . Moskva, Muztorg, 1927. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	178
Ilustración gráfica del movimiento longitudinal del brazo adelante y atrás. BREITHAUPT, R.: <i>Estestvennaja fortepiannaja tehnika</i> . op. cit., 3. Igrovye dviženija., p. 34.....	180
Esquema I. El Deslizamiento del Peso del Brazo. BREITHAUPT, R.: <i>Osnovy fortepiannoj tehniki</i> . Red. i dop. tekst. Gr. Prokof'eva. M., 1928, p. 32.....	181
Portada de: STEINHAUSEN, F.: <i>Technika igry na fortepiano</i> . Moskva, Gos. izd. Muzykal'nyj sektor, 1926. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	183
Portada de: TETZEL, E.: <i>Sovremennaja fortepiannaja tehnika</i> . M., Muztorg, 1929. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	188
Portada de: BACH, E.: <i>Racional'naja fortepiannaja tehnika</i> . Leningrad, 1934. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	190
Dibujo de los huesos del antebrazo, la muñeca y la mano. Tomado de BACH, E. op. cit.....	191
Diagrama del eje de giro del brazo y el antebrazo. Tomado de BACH, E. op. cit.....	191
Diagrama: <i>Flat and Curved Fingers</i> . Ilustración № 105. Tomada de: ORTMANN, O.: <i>The Physiological Mechanics of Piano Technique</i> . Kegan, Trench, Trubner & Co., London and New York, 1929.....	194
J. Hofmann y S. Rachmaninov. Foto tomada de: HOFMANN, J.: <i>Fortepiannaja igra. Otvely na voprosy o fortepiannoj igre</i> . M., 1961 / Moskva, Klassika-XXI, 2007.....	196
Ferruccio Busoni. Dibujo de memoria de su hijo Rafaello Busoni, 1942. Tomado de: KOGAN, G.: <i>Ferruccio Busoni</i> . 2e Izd. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1971.....	199
Portada de: BARDAS, W.: «Psichologija tehniki igry na fortepiano» en: <i>Biblioteka pianista</i> , vyp. 3. Perevod A. S. Ševesa. Moskva, Muzykal'nyj Sektor, 1928. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	204
Portada de: MARTIENSSEN, A.: <i>Individual'naja fortepiannaja tehnika na osnove zvukotvorčeskoj voli</i> . Perevod. Michelis, V. Moskva, «Muzyka» 1966. Ejemplar de la Biblioteca Pública Regional de Pskov, Rusia.....	212

Esquema psico-fenomenológico del proceso de enseñanza. Tomado de: MARTIENSSEN, A.: <i>Schöpferischer Klavierunterricht</i> . Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954.....	215
Esquema del “Wunderkindkomplex” de Mozart, hasta antes de que aprendiera las notas. Tomado de: MARTIENSSEN, A.: <i>Schöpferischer Klavierunterricht</i> . op. cit.....	216
Esquema después de que Mozart aprendió a leer las notas y entender su significado sonoro. Tomado de: MARTIENSSEN, A.: <i>Schöpferischer Klavierunterricht</i> . op. cit.....	217
Anatolij Vasil’evič Lunačarskij 1918-1919. Foto tomada de: LUNAČARSKIJ, A.: <i>V mire muzyki. Stat’i i reči</i> . M. Sov. Kom. vtoroj izd. 1971.....	223
V. I. Lenin y M. A. Gor’kij, en el grupo de delegados del II Congreso de la Internacional Comunista, 19 de julio de 1920, Petrograd. Foto tomada del libro: AAVV. <i>Literaturnye Mesta Rossii</i> . Moskva, «Sovetskaja Rossija» 1987.....	230
Edificio donde se albergaba el Instituto de Ciencias de la Música (GIMN) en 1924. Foto tomada del libro de Ivanov-Boreckij, M.: <i>Pjat’ Let Naučnoj Raboty Gosudarstvennogo Instituta Muzykal’noj Nauki (GIMN’a) 1921-1926</i> . Muzykal’nyj Sektor Gosudarstvennogo Izdatel’stva. Moskva—1926, p. 9.....	239
Consejo de dirección del GIMN (de izquierda a derecha): G. P. Prokof’ev, E. A. Mal’cev, V.V. Paschalov, N. A. Garbusov, M. V. Ivanov-Boreckij, V. A. Bagadurov, E. G. Helman, P. I. Vasil’ev. Foto tomada de: IVANO-BORECKIJ, M.: <i>Pjat’ let naučnoj raboty gosudarstvennogo instituta muzykal’noj nauki (GIMN’a), 1921-1926</i> . Op. cit. p. 49.....	239
Portada de la <i>Colección de Trabajos de la Sección Fortepiano-Metodológica</i> del GIMN. Aavv. <i>Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii</i> . Vypusk 1-j. Trudy Gosudarstvennogo Instituta Muzykal’noj Nauki. M., Muzykal’nyj sektor, 1930. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg, SPGK.....	242
Esquema de la estructura y cortes del primer modelo de cámara quimo-ciclo-gráfica. Tomado de: BERNSTEIN, N. / Popov, T.: «Issledovanija po biodinamike fortepiannogo udara» en: <i>Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii</i> . op. cit. p. 21.....	243
Esquema del mecanismo del martinete del piano. Tomado de: SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» en: <i>Sbornik rabot fortepianno-metodologičeskoj sekcii</i> . op. cit. p. 84.....	245
Cuatro esquemas de deformación del martinete al golpear la cuerda. Tomado de: SCHMIDT, G.: «O vozmožnosti izmenenija tembra fortepiano» op. cit. pp. 86, 89.....	246-
Portada de: PROKOF’EV, G.: <i>Igra na fortepiano</i> . Moskva, Gos. izd. muz. sektor, 1927. Ejemplar de la Biblioteca del Conservatorio Estatal de S-Peterburg SPGK.....	249
Los músculos de la espalda. Dibujo tomado de: IVANOVSKIJ, V.: <i>Teorija pianizma</i> . Kiev, 1927.	251
Esquema simplificado de la secuencia del movimiento muscular y su correspondiente sistema receptor nervioso. Tomado de Kleščev, S.: «K voprosu o mehanizmach pianističeskich dviženij (Fiziologičeskij etjud) » <i>Sovetskaja Muzyka</i> , № 4, 1935, pp. 73-83.....	257
Konstantin S. Stanislavskij. Fotografía tomada de: Stanislavskij, K.: <i>Rabota aktera nad soboj</i> . Moskva, 1938/ M., «Iskusstvo» 1985.....	261

Portada de: PROKOF'EV, G.: <i>Formirovanie muzykanta-ispolnitelja-pianista</i> . M., Izdatel'stvo Akademii Pedagogičeskich Nauk RSFSR, 1956. Ejemplar de la Biblioteca Pública de Pskov.....	266
Arsenij Petrovič Ščapov con dos discípulas, 1960. Foto tomada de: ŠČAPOV, A.: <i>Fortepiannyj uroki v muzykal'noj škole i učilišče</i> . Klassika-XXI, 2004.....	270
Samarij Il'ič Savšinskij. Foto tomada de: ALKHASOVA, S.: <i>The Piano Pedagogy of Samarij Savshinskii (1891-1968) and the Tradition of the St. Peterburg Conservatory</i> . Dissertation, University of Kentucky, Lexington, 2006.....	275
Grigorij Michajlovič Kogan. Foto tomada de: KOGAN, G.: <i>Izbrannye Stat'i</i> . Vypusk III. M., «Sovetskij Kompozitor» 1985.....	278
Lev Aranovič Barenboim. Foto tomada de: BARENBOIM, L.: <i>Za polveka. Očerki, stat'i, materialy</i> . Leningrad, Sovetskij kompozitor, 1989.....	280
Samuil Evgen'evič Feinberg. Foto tomada de: FEINBERG, S.: <i>Pianism kak iskusstvo</i> . M., Klassika-XXI, 2003.....	281
Dibujo de una cadena cinemática. Tomado de: BIRMAK, A.: <i>O chudožestvennoj tehnike pianista</i> . Moskva, Muzyka, 1973.....	287
Acta de nacimiento de Leonid V. Nikolaev que certifica su origen noble. Archivo de manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio Estatal de St. Peterburg OR SPGK.....	291
Leonid V. Nikolaev. Fotografía de 1890. Tomada de: SAVŠINSKIJ, Samarij: <i>Leonid Nikolaev. Pianist. Kompozitor. Pedagog</i> . Leningrad—Moskva, Gosudarstvennoe Muz. Izd. 1950.....	292
V. I. Safonov con un grupo de alumnos. De pie el primero de la izquierda: L. V. Nikolaev. Fotografía de 1900. Tomada de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	292
Leonid V. Nikolaev, 1902. Foto tomada de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	293
Sergej Rachmaninov, 1909. Foto tomada de: <i>Sovetskaja Muzyka</i> . № 4, 1973.....	294
L. V. Nikolaev, 1910. Foto Tomada de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	295
L. V. Nikolaev con alumnos de su clase y A. K. Glaznov, director de Conservatorio de St. Peterburg. Fotografía de 1914, tomada de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	296
Leonid V. Nikolaev con un grupo de alumnos. Abajo al centro Dmitrij D. Šostakovič. Foto tomada de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	299
Invitación al concierto en memoria de L. V. Nikolaev. Taškent, capital de Uzbekistán, 1942. Tomado de: SAVŠINSKIJ, S.: <i>Leonid Nikolaev. Pianist...</i> op. cit.....	304
Gustav Vil'gel'movič Neuhaus. Foto tomada de: RICHTER, Elena, ed.: <i>Vspominaja Neuhaus'a</i> . M., «Klassika-XXI» 2007.....	313
Heinrich Neuhaus, y su hermana Natal'ja Neuhaus. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditeljam</i> . Moskva, Sovetskij kompozitor, 1975/ 2e izd.1983.....	314



Heinrich G. Neuhaus con sus padres (Gustav Vil'gel'movič Neuhaus, y Olga Michajlovna Neuhaus, Blumenfeld de soltera). Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	315
Felix M. Blumenfeld, Aleksandr K. Glazunov, y Leopold Godowsky en el conservatorio de S-Peterburg. Fotografía de la primera década del siglo xx.....	316
Heinrich G. Neuhaus en su juventud. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	317
Karl Heinrich Barth. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op.....	319
Carta de L. Godowski dirigida a H. Neuhaus en 1912. Tomada de: RICHTER, Elena, ed.: <i>Vspominaja Neuhaus'a</i> . M., «Klassika-XXI» 2007.....	320
Leopold Godowski. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	321
Felix Blumenfeld. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	324
Boris Pasternak y Heinrich Neuhaus en Peredelkino (casa de campo de B. Pasternak), 1948. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	325
Zinaida Pasternak. Foto tomada de: RICHTER, Elena, ed.: <i>Vspominaja Neuhaus'a</i> . op. cit.....	326
Olga M. y Gustav V. Neuhaus (los padres de Heinrich Neuhaus), Zinaida Neuhaus (Pasternak) con sus dos hijos, Adrian (Adik) y Stanislav (Stasik) Neuhaus. Foto tomada de: ZIMJANINA, N.: <i>Stanislav Neuhaus. Vospominanija, pis'ma, materialy</i> . Moskva, Sovetskij kompozitor, 1988.....	328
Autógrafo de <i>Ballada</i> de Boris Pasternak. Tomado de: ZIMJANINA, N.: <i>Stanislav</i> op. cit.....	329
Afiche del Teatro Bolšoj, Temporada 1923-24, Concierto Sinfónico con la participación del pianista H. Neuhaus. Tomado de: RICHTER, Elena, ed.: <i>Vspominaja Neuhaus'a</i> . op. cit.....	330
Teodor D. Gutmann. Foto tomada de: MALINKOVSKAJA, A.: <i>Heinrich Neuhaus i ego učeniki. Pianisty-gnesincy passkazyvajut</i> . M., «Klassika-XXI» 2007.....	331
Heinrich Neuhaus, Berta Michajlovna Reingbald, y Emil' Gilel's. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	332
Svjatoslav Richter, 1945. Foto tomada de: ZIMJANINA, N.: <i>Stanislav Neuhaus</i> . op. cit.....	334
Heinrich y Stanislav Neuhaus con Svjatoslav Richter frente al Conservatorio de Moscú. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	335
Los últimos asistentes de Heinrich Neuhaus. Stanislav G. Neuhaus, L. Naumov, y E. Malinin. Foto tomada de: NEUHAUS, H.: <i>Razmyšlenija, vospominanija</i> , op. cit.....	336
Heinrich Neuhaus en el aula 29 del Conservatorio de Moscú. Foto de L. A. Levit. Tomada de: ZIMJANINA, N.: <i>Stanislav Neuhaus</i> . op. cit.....	337
Portada de la primera edición de <i>Sobre el Arte de la Ejecución pianística: Ob iskusstve fortep'jannoj igry. Zapiski pedagoga</i> . Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958.....	557



## ÍNDICE DE NOMBRES

---

- Abbate, Franco: 298.
- Adam, Jean-Louis: 59, 61.
- Aduev, Nikolaj Alfredovič: 330.
- Adueva-Kelman, Vera Isaakovna: 330.
- Al'švang, Arnol'd Aleksandrovič: 331, 600, 618.
- Albrecht, Hans: 166.
- Albrechtsberger, Johann Georg: 69.
- Aleksandra Fedorovna, (Zarina): 72, 87.
- Alekseev, Aleksandr: 34, 37, 38, 59, 61, 73, 75, 76, 100, 103-105, 117-120, 122, 124-127, 157, 165, 289, 426, 427.
- Anna Ioanovna: 24.
- Araja, Francesco: 24.
- Arnol'd, Jurij: 55.
- Asaf'ev, Boris Vladimirovič [Igor' Glebov]: 50, 143, 234, 255, 491, 492, 494-496, 498, 516, 526.
- Auer, Leopold Semenovič: 122, 128, 298.
- Bach, Carl Philipp Emmanuel: 33, 36, 37, 38, 61.
- Bach, Erwin: 189, 190, 191, 543.
- Bach, Johann Sebastian: 38, 45, 61, 68, 71, 95, 98, 107, 130, 189, 200, 203, 212, 241, 311, 313, 314, 315, 319, 347, 356, 370, 380, 396, 399, 406, 408, 456, 465, 466, 467, 468-470, 475, 550, 551, 557, 570, 576, 579, 607, 609.
- Balakirev, Milij Alekseevič: 64.
- Balakirev, P. V.: 253.
- Bandmann, Tony: 188, 251.
- Barber, Samuil: 138.
- Bardas, Willy: 204-208, 210, 237, 238, 253, 262.
- Barenboim, Lev Aranovič: 9, 11, 14, 18, 27, 84, 88, 92, 95, 96, 98-101, 139, 140, 142, 144, 195, 236, 261-264, 279-281, 293-296, 305, 306, 308, 309, 333, 339, 340, 349, 350-352, 354, 364, 373, 375, 400, 403, 404, 406, 407, 411, 415, 416, 421-423, 428, 430, 435, 449, 459, 470-473, 511, 522, 527, 528, 531, 545, 601, 603, 608, 610.
- Barinova, Marija Nikolaevna: 200, 270, 309, 345, 351, 356-358, 597.
- Barth, Karl Heinrich: 318, 319.
- Baškurov, Dmitrij Aleksandrovič: 11, 165.
- Becker, Hugo: 173, 183.
- Beethoven, Ludwig van: 56, 60, 61, 63, 68, 69, 71, 73, 94-96, 98, 104, 110, 111, 114, 117, 121, 129, 130, 162, 281, 284, 318, 352, 356, 370, 389, 396, 397, 399, 406, 422, 465, 466, 467, 470, 471, 500, 514, 515, 524, 562, 575, 576, 583, 595, 599, 603, 607, 609, 611, 615.
- Beggrov, F.: 69.
- Bejlina, Stella: 12, 355.
- Beklemišev, Grigorij Nikolaevič: 166, 323.
- Belov, Vladimir Sergeevič: 506.
- Benoît-Efron, Marija Karlovna: 344, 345.
- Berezovskij, I.: 253.
- Berkman, Tamara L.: 10, 110, 112, 289, 341, 355, 358, 359, 374, 523, 533, 606.
- Bekman-Ščerbina, E.: 118, 128.
- Berman, Lazar' A.: 165, 275.
- Berman, L. A.: 241.
- Bernstein, Leonard: 138.
- Bernstein, N. A.: 243.
- Bertini, H.: 61.
- Berzon, Vitalij: 275.
- Bik: 414.
- Birmak, Ariadna V.: 285, 286, 287.
- Bizet, George: 500.
- Blagoj, D.: 157, 158, 165.
- Blitzstein, Marc: 122.
- Blok, Aleksandr Aleksandrovič: 325.
- Blumenfeld [Neuhaus], Olga Michajlovna: 313.

- Blumenfeld, Felix Michajlovič: 3, 4, 5, 15, 137-145, 151, 167, 227, 265, 270, 280, 298, 314, 316-318, 321-323, 327, 329, 350, 351, 357, 506, 597, 603, 615, 618, 621.
- Blumenfeld, Josif Michajlovič: 314.
- Blumenfeld, Michail Francevič: 313, 314,
- Blumenfeld, Sigismund Michajlovič: 314.
- Blumenfeld, Stanislav Michajlovič: 314.
- Bogdanov-Berezovskij, V.: 9-11, 299, 348, 379, 413, 414, 533, 605.
- Borovskij, A. K.: 110, 138.
- Bortnjanskij, Dmitrij: 25-28, 41.
- Boulanger, Nadia: 294.
- Brahms, Johannes: 124, 310, 321, 325, 356, 399, 470, 500, 571, 580.
- Brassin, Louis: 87, 127, 129, 137.
- Brée, Malwine: 105, 107.
- Breithaupt, Rudolf Maria: 8, 131, 177, 178-182, 184, 186-188, 201, 208, 237, 244, 245, 248, 251, 253, 254, 267, 309, 401, 541, 543, 589.
- Brodskij, Iosif: 307, 308.
- Bronfin, E.: 511, 597.
- Brumberg, Leonid Efimovič: 332.
- Bružes, A. H.: 242.
- Buchovcev, Aleksandr Nikitič: 64, 74, 75, 491.
- Bülów, Hans Freiherr von: 92, 95, 96, 123, 124, 144, 219.
- Bujukli, V.: 126.
- Busoni, Ferruccio: 88, 93, 146, 152, 166, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 210, 219, 229, 262, 278, 311, 315, 345, 378, 406, 408, 453, 490, 609, 610, 621.
- Buze, Grigorij Michajlovič: 10, 341, 342, 406, 458, 459, 467, 610.
- Byron, George Noel Gordon [Lord]: 292.
- Čajkovskij, Pëtr Il'ič: 12, 16, 32, 33, 45, 56, 60, 65, 86, 90, 92, 114, 115, 122, 124, 127, 128, 137, 157, 228, 292, 297, 310, 318, 349, 467, 500, 524, 525, 527, 576, 607.
- Caland, Elisabeth: 174, 187, 541.
- Canaletto: 416.
- Casals, Pablo: 122.
- Cavos, Catterino: 32, 96.
- Čerlickij, Ivan G.: 31, 47, 61, 62, 63, 64.
- Černyševskij, N.: 487.
- Cesi, Beniamino: 87, 88, 95, 106, 137, 460, 461.
- Cimarosa, Domenico: 26.
- Cimbalist, Efrem Aleksandrovič: 294.
- Clementi, Muzio: 3, 46, 47, 60, 70, 71, 117, 177, 537, 571, 624.
- Cortot, Alfred: 93, 237, 294, 416, 610.
- Couperin, François: 425.
- Cramer, Johann Baptist: 70.
- Cypin, G.: 289.
- Czerny, Carl: 3, 36, 56, 59, 60, 70, 95, 103, 107, 116, 117, 119, 432, 563, 571, 593, 624.
- Chačaturjan, Aram Il'ič: 233, 307.
- Chentova, Sof'ja: 5, 14, 153, 159, 208, 209, 210, 212, 213, 276, 304, 333, 349, 404, 405, 429, 430, 433, 450, 466, 506, 597, 608, 611.
- Chiantore, Luca: 93, 94, 425.
- Chitruk, Andrej: 549, 615.
- Chludova, Tat'jana Alekseevna: 12, 336.
- Chopin, Fryderyk Franciszek: 2, 50, 63, 68, 71, 73, 87, 90, 98, 100, 107, 114, 133, 139, 140, 141, 207, 284, 314, 319, 321, 325, 328, 331, 334, 339, 345, 351, 356, 370, 388, 389, 390, 400, 406, 440, 465, 466, 471, 491, 500, 532, 534, 536, 541, 548, 554, 557, 558, 564, 571, 576, 578, 582, 583, 584, 585, 593, 603, 607, 608, 610.
- Churchill, Winston: 338.
- Cliburn, Van: 505.
- Dargomyžskij, Aleksandr: 73.
- Daškova, Ekaterina (princesa): 115.
- Davydov, Karl J.: 128.
- Davydov, Stepan: 32.
- Debussy, Claude Achille: 122, 370, 399, 469, 470, 564, 571, 583, 607, 608, 620.
- Degtjarev, Stepan: 40, 41.

- Degtjarev, V.: 178.
- Dehn, Siegfried: 88, 119.
- Dejša-Sionickaja, Marija Adrianovna: 293.
- Del'son, Viktor: 11, 409-414.
- Dem'janova-Šackaja, V.: 128.
- Denis, Jean: 425.
- Deppe, Ludwig: 121, 173, 174, 175, 176, 249, 621.
- Deržanovskij, Vladimir Vladimirovič: 255.
- Deševov, V.: 323.
- Diruta, Girolamo [Mancini]: 425.
- Djagilev, Sergej Pavlovič: 122, 139, 140.
- Door, Anton: 116, 117, 126.
- Drobiš, F.: 58, 59.
- Droucker, Aleksandra Al'fredovna: 99.
- Drozdov, A. N.: 138, 236, 242.
- Drozdova, Marina: 12, 357.
- Dubuque, Aleksandr Ivanovič: 3, 31, 47, 48, 52, 60, 64, 65, 116, 117.
- Dussek, Jan Ladislav: 39.
- Eiges, K.: 239.
- Elena Pavlovna (cuñada del Zar Nikolaj I): 83-85, 87, 88, 103.
- Ekaterina II (zarina): 24-26, 30.
- Elgar, Eduard: 122.
- Elizaveta Petrovna: 24, 26, 27.
- Elman, Miša [Michail Saulovič]: 316.
- Enescu, Giorgi: 122.
- Engel, Jurij: 125, 325, 510.
- Erarskij, A.: 64.
- Erdenko, M.: 294.
- Esenin, Sergej: 382.
- Esipova, Anna Nikolaevna: 3, 19, 103, 110, 111-114, 137, 138, 145, 229, 285, 305, 357, 376, 440, 453, 621, 624.
- Fan-Arc, K. K.: 103, 110, 137, 461.
- Fay, Amy: 174.
- Fedorov, V.: 239.
- Feinberg, Samuil Evgen'evič: 7, 12, 15, 165, 227, 229, 272, 281-285, 350, 377, 378, 423, 429, 446, 473.
- Fejgin, M. E.: 248, 473.
- Féré, Charles: 176.
- Field, John: 3, 19, 29, 32, 46-54, 60, 61, 64, 65, 69-71, 116, 117, 119, 427, 624.
- Field, Robert: 46.
- Finagin, N.: 57.
- Fisher, Edwin: 332.
- Fishman, Natan: 10, 280, 293, 351, 353, 354, 513-515, 531, 534-536, 609.
- Flier, Jakov Vladimirovič: 151, 156, 272, 332, 333.
- Fomin, Evstignej I.: 24.
- Friedheim, Arthur: 92, 93, 137.
- Friedman, Ignaz [Ignacy]: 103.
- Fuchs, Johann Leopold: 55.
- Gabrilovič, Ossip: 103.
- Gajsinskij, Grigorij Adol'fovič: 322.
- Gakkel', Leonid Evgen'evič: 10, 11, 18, 343, 344, 357, 384, 511.
- Galston, Gottfried: 296.
- Galuppi, Baldassare: 25, 27, 41.
- Gandšin: 298.
- Garbuzov, N.: 239.
- Gat, Josef: 540.
- Gauk, Aleksandr Vasil'evič: 141.
- Gebel [Göbel], Franz Xaver: 3, 31, 69.
- Gebhard, F. A.: 52.
- Gedike, Aleksandr Fedorovič: 64, 126, 236.
- Genika, R.: 120.
- Geništa, Iosif: 56, 57.
- Gerke, Anton Avgustovič: 32, 33, 69, 86, 87, 137.
- Germer, Heinrich: 245.
- Geronimus, Aleksandr: 10, 528.
- Giesecking, Walther: 208, 209, 210.

- Gilel's, Emil' Grigor'evič: 5, 14, 332, 333, 338, 359.
- Ginsburg, Grigorij: 165.
- Ginsburg, Samuil L.: 92, 96.
- Giordani, Tommaso: 46.
- Gladkaja: 299.
- Glazunov, Aleksandr Konstantinovič: 10, 82, 122, 128, 225, 295-299, 314, 316, 417, 423, 538.
- Glière, Reinhold Moritsevič: 236, 325.
- Glinka, Michail Ivanovič: 10, 16, 32, 47, 48, 50, 53, 55, 58, 115, 118, 125, 127, 146, 500, 525, 605.
- Gnesina, Elena Fabianovna: 128, 236, 331.
- Gnesina-Sabina, E.: 435.
- Göbels, F.: 338.
- Godowski, Leopold: 5, 93, 141, 229, 316, 318-321, 364, 387, 399, 478, 479, 546, 564, 565, 589, 602, 620, 621.
- Goldenweiser, Aleksandr Borisovič: 3, 4, 12, 15, 123, 125, 126, 151, 156-165, 227-229, 240, 265, 281, 295, 345, 350, 373, 428, 429, 536, 611, 625.
- Golubovskaja, Nadežda Iosifovna: 363, 511, 597.
- Gollidej, Evgenij: 93.
- González, Guillermo: 94, 288, 545, 560.
- Gor'kij, Maksim [nombre real: Peškov Aleksej Maksimovič]: 230.
- Gornostaeva, Vera Vasil'evna: 352, 388, 395, 396.
- Gramenickaja, Mariana: 10, 406, 407, 416, 468, 508, 509, 608.
- Grečaninov, Aleksandr Tichonovič: 128.
- Griboedov, Aleksandr Sergeevič: 31.
- Grieg, Edvard: 320, 500.
- Grimich, K. [G. Kogan]: 8, 434, 436, 600.
- Grinasjuk, Kazimir: 10, 354, 404, 411, 415, 416, 421, 531, 595, 596, 598.
- Grinberg, Mattías Markovič: 331, 417.
- Gržimali, I. V.: 294.
- Gunke, I.: 58, 59.
- Gurilev, Lev S.: 29, 47.
- Gurvič, M. A.: 149.
- Gutmann, Teodor Davidovič: 324, 331, 336.
- Halston, G.: 103.
- Händel, Georg[e] Friederich: 61, 380, 470.
- Hanon, Charles-Louis: 443, 446, 452, 592.
- Hanslick, Eduard: 76, 88, 89, 352, 495.
- Hartmann, N.: 32.
- Hässler, Johann Wilhelm: 38, 45, 56.
- Haydn, Franz Joseph: 56, 61, 117, 408.
- Hekking-Denansy, J.: 128.
- Helman, E. G.: 242, 248.
- Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand: 245.
- Heller: 117.
- Henselt, Georg M. Adolf von: 31, 32, 72-74, 87, 88, 92, 117, 121, 133, 137.
- Herz, Henri: 56, 62, 90.
- Hippius, Adelaida E.: 93, 96, 98.
- Hitler, Adolf: 338.
- Hofmann, Josef: 94, 100-102, 122, 144, 152, 195-199, 210, 211, 229, 242, 254, 262, 345, 346, 390, 460, 480, 591, 609, 610, 621.
- Horowitz, Vladimir Samojlovič: 166, 323, 327, 328, 347, 416, 610, 618.
- Horszowski, Mieczysław: 103.
- Huberman, B.: 294.
- Hüntten, Franz: 59, 60.
- Hummel, Johann Nepomuk: 60, 66, 71, 72, 117.
- Igumnov, Konstantin Nikolaevič: 3, 4, 15, 118, 123, 126, 130, 142, 151-157, 160, 227, 229, 265, 269, 272, 332, 333, 345, 346, 359, 373, 376, 423, 426, 429, 433, 440, 506, 599, 602, 604, 608, 624, 625.
- Ippolitov-Ivanov, M. M.: 147, 293.
- Iserlis, J.: 128.
- Istomin, Eugene: 122.
- Ivanov, A.: 239.

- Ivanova, Veronika: 10, 341, 350, 378, 405, 406, 446, 506, 508, 509.
- Ivanov-Boreckij, M. V.: 238, 239, 241.
- Ivanovskij, V. G.: 2, 236, 249, 251-253.
- Ivanov-Smolenskij, A.: 178.
- Jaëll, Marie [Trautmann]: 176, 541.
- Jančuk, N.: 239.
- Jankó, János: 89.
- Jaroševskij, A.: 126.
- Javorskij, Boleslav Leopoldovič: 125, 166, 239, 323, 431, 449, 619.
- Joahim, Josef: 318.
- Johnen, Kurt: 188, 189.
- Jonás, Alberto: 93, 94.
- Judina, Marija Veniaminovna: 4, 11, 12, 145, 304, 357-359, 406, 409, 410, 414.
- Juon, Pavel Fedorovič: 319, 368.
- Kabalevskij, Dmitrij Borisovič: 165, 236, 307.
- Kalina, Zoja: 331, 369.
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm M.: 32, 59-62, 70.
- Kamenskij, Aleksandr D.: 410, 414, 434.
- Kaplan, A.: 165.
- Karatygin, K.: 111.
- Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič: 238.
- Kašin, Danil Nikitič: 26, 28, 29, 31.
- Kastal'skij, A.: 239.
- Kedrov, Nikolaj: 299.
- Kellner, Johann Christoph: 36.
- Keneman, Fedor: 128, 130.
- Kipp, Karl Avgustovič: 126, 358, 359.
- Kittel, J. C.: 38, 45.
- Kjui, Cesar A.: 96, 97.
- Kleščev, S.: 257, 258, 260.
- Klimov: 104.
- Klindworth, Karl Ludwig: 116, 212, 576.
- Klose, Hermann: 174.
- Kočetov, N.: 239.
- Kochanskij, Pavel: 299, 321.
- Kochno, Boris: 314.
- Kogan, Grigorij Michajlovič: 8, 61, 94, 167, 168, 187, 194-196, 199, 200, 201, 203, 236, 254-256, 277, 278, 279, 281, 289, 434, 436, 531, 532, 588, 600, 609, 618.
- Köhler, Louis: 117.
- Kokorinov, Aleksandr: 30.
- Konjus, G.: 126, 239.
- Kontskij [Kaṭski], Anton: 3, 47, 52, 65.
- Korenev, I. T.: 419.
- Kosenko, V. S.: 236.
- Kosmann, Bernhard: 115.
- Kossov, K.: 47.
- Kremenstein, Berta L'vovna: 12, 370, 371, 387, 389, 391, 393, 396, 399, 401, 402.
- Kretzschmar, Hermann: 212.
- Kreutzer, Leonid: 110, 138, 285.
- Kross, Gustav: 92, 93, 124, 137.
- Krylov, Ivan Andreevič: 347, 348.
- Kullak, Theodor: 119, 121, 127, 488.
- Kurbatov, Michail Nikolaevič: 75-79, 128, 238, 262, 427, 491.
- Kusevickij, Sergej Aleksandrovič: 505.
- Lambert, Alexander: 505, 506.
- Landowska, Vanda: 122.
- Langer, Eduard: 116, 124.
- Langer, Leopold: 116.
- Larosh, Herman A.: 64, 91, 92, 94, 95, 119, 120, 352, 353.
- Laskovskij, I.: 47.
- Laub, Ferdinand: 115.
- Leblond: 23.
- Leiberg, P.: 239.
- Leimer, Karl: 208-212.
- Lenin, Vladimir Il'ič: 224, 225, 230, 297.
- Lenz, W.: 72, 73.
- Leszetycki, Teodor: 3, 19, 87, 95, 103-111, 127, 129, 137, 165, 166, 172, 203, 204, 291, 305,

- 323, 324, 344, 345, 403, 461, 509, 525, 591, 593, 621, 624.
- Lhévinne, Josef: 128, 130, 146, 505.
- Lhévinne, Rozina: 505.
- Lieberman, Evgenij Jakovlevič: 332.
- Liszt, Ferencz [Franz]: 50, 53, 61, 63, 67, 68, 71-73, 87-89, 93, 97, 114, 116, 121-124, 126, 144, 151, 152, 172, 176, 197, 200, 202, 203, 212, 219, 315, 317, 356, 369, 427, 444, 465, 471, 487, 500, 506, 540, 564, 570, 571, 573, 576, 577, 583, 593, 602, 607, 609, 619.
- Ljapunov, Sergej M.: 126, 238, 298.
- Ljubimov, Aleksej Borisovič: 13, 350, 351, 408, 468.
- Locattelli, Pietro Antonio: 24.
- Logier, Johann Bernhard: 62.
- Logovinskij, Abraham: 331, 620.
- Löhlein, Georg Simon: 33-38.
- Lomonosov, Michail Vasil'evič: 382.
- Lomtev, Denis: 308.
- Losev, A.: 239.
- Lukomskij, L. G.: 149.
- Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič: 164.
- Lussy, Mathis: 488-490.
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: 325.
- Majkapar, Samuil M.: 103, 106, 107, 109, 460, 461, 491.
- Maksimov, L.: 119, 123, 126, 151.
- Mal'nev, S. N.: 242.
- Malceva, E.: 239.
- Malinin, Evgenij Vasil'evič: 13, 336.
- Malinkovskaja, A.: 14, 332, 487, 518-520, 524.
- Malov, Oleg: 275.
- Manfredini, Vincenzo: 24, 25, 40-42.
- Margulis, Vitalij: 275.
- María Feodorovna (gran duquesa): 25.
- Markevič, N.: 47.
- Marmontel, Antoine-François: 116.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: 37.
- Marteau, Henri: 294.
- Martienssen, Carl Adolf: 212-221, 255, 256, 403, 405, 413, 421, 427, 429, 490.
- Martín y Soler, Vicente: 26.
- Martini, Giambattista [el Padre]: 24, 25.
- Matthay, Tobias: 192, 193, 427, 490.
- Mayer, Charles: 32, 47, 61, 65, 66.
- Mazel, Lev Abramovič: 336, 476.
- Mc. Arthur, Lilan: 95.
- Medtner, Nikolaj Karlovič: 125, 128, 145-151, 349, 350, 358, 373, 406, 407, 417, 599, 608.
- Mejčik, Mark N.: 188, 237.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix : 60, 63, 73, 90, 129.
- Menter, Sophie: 137.
- Meyer, Alina F.: 151.
- Michailov, Konstantin Nikolaevič: 275.
- Michnovskij, Isaak: 333.
- Milstein, Jakov Isaakovič: 11, 14, 151, 152, 315, 328, 333, 336, 342, 390, 433, 434, 435, 604.
- Milhaud, Darius: 416.
- Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič: 233, 236, 307, 620.
- Mlodzeevskij, A.: 239.
- Morales, Angélica: 121.
- Moscheles, Ignaz: 32, 60, 66, 71, 87, 116, 117, 127, 129, 313.
- Moszkowski, Moritz: 94, 196.
- Mozart, Franz Xaver: 103.
- Mozart, Leopold: 214, 315.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 56, 61, 65, 71, 94, 117, 130, 199, 215-217, 370, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 524, 576.
- Müller, August Eberhardt: 117.
- Muradeli, Vano: 233, 234.
- Musorgskij, Modest Petrovič: 33, 86, 140, 509, 525, 605, 607.
- Muzalevskij, V.: 27, 29, 32, 40, 43, 46, 47, 54, 57-61, 64, 65, 236.



- Nappravnik, E.: 110.
- Naumov, Lev Nikolaevič: 13, 336, 337, 388, 397, 446, 603.
- Neipert, E.: 122.
- Nejlisov, Iosif: 72, 87, 88, 137.
- Neuhaus, Gustav Vil'gel'movič: 138, 313, 314, 315, 537, 539.
- Neuhaus, Heinrich Gustavovič: *passim*.
- Neuhaus, Milica Sergeevna: 328.
- Neuhaus, Natalija Gustavovna: 315, 316, 318, 326.
- Neuhaus, Stanislav Genrichovič: 13, 14, 327-329, 336.
- Nikisch, Artur: 122.
- Nikolaev, Leonid Vladimirovič: *passim*.
- Nikolaev, Vladimir Nikolaevič: 291.
- Nikolaeva, Marija Konstantinovna: 291.
- Nikolaeva, Tatjana: 165.
- Nikolaj I (Zar): 83, 103.
- Nottebohm, Gustav: 515.
- Oborin, Lev Nikolaevič: 151, 156, 272.
- Odoevskij, V.: 31, 525.
- Orlova, Elena: 352, 353, 419.
- Ortmann, Otto: 193, 194, 240.
- Ossovskij, Aleksandr Vjačeslavovič: 238, 299.
- Ostrovskaja, A.: 126, 127.
- Pabst, August: 126.
- Pabst, Paul: 126, 127, 130, 146, 151, 156, 157, 359.
- Paderewski, Ignacy Jan: 103.
- Paisiello, Giovanni: 25.
- Pankiewicz, E.: 103.
- Pasternak (Kaufmann), Rosa: 324.
- Pasternak [Eremeeva-Neuhaus], Zinaida Nikolaevna: 13, 20, 326, 327, 329.
- Pasternak, Boris Leonidovič: 324, 325, 327, 328, 329, 619.
- Pavel I (Zar): 24, 25, 27, 28, 41.
- Pavlov, Ivan: 178, 231, 257, 269.
- Perel'man, Natan Efimovič: 10, 18, 304, 339, 343, 346, 347, 355, 406, 410, 414, 451, 470, 511, 614, 615, 616.
- Presman, M.: 3, 118.
- Petr I (Zar): 23, 624.
- Petri, Egon: 163, 199, 237.
- Pixis, J.: 61.
- Plank, Max: 245.
- Pleyel, Ignaz Josef: 39, 40.
- Poljakin, Miron Borisovič: 294.
- Popov, G.: 233, 307.
- Potocka, A.: 105, 106.
- Poznjakovskaja, N. N.: 114, 138, 305.
- Prač, Jan Bohumir [Johann Gotfried Pratsch]: 31, 42, 43, 44.
- Pradher: 59, 90.
- Prentner, Marie: 105-107.
- Preobraženskij, A. V.: 238.
- Press, M. I.: 128.
- Pressman, Michail: 426.
- Procunin, Vasilij: 428.
- Prokof'ev, Grigorij P.: 237, 249-251, 255, 267-269.
- Prokof'ev, Sergej Sergeevič: 281, 322, 325, 334, 335.
- Puchal'skij, Vladimir Vjačeslavovič: 104, 166-169, 277, 532, 588.
- Pugno, Raoul: 332.
- Purgol'd, Natalja: 33.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič: 53, 311, 370, 538, 619.
- Quarenghi, Giacomo: 23, 81.
- Rabinovič, Dmitrij A.: 321, 322, 361, 362.
- Rachmaninov, Sergej Vasil'evič: 3, 31, 64, 118, 119, 122, 123, 125, 128, 145, 151, 157, 196, 293-295, 395, 426, 505, 564, 571, 583, 589, 593, 607.
- Rafalovič, O.: 10, 423.
- Rakov, Nikolaj Petrovič: 236.
- Rastrelli, Bartolomeo Francesco: 23.

- Raupach, Herman Friedrich: 24.
- Ravel, Maurice: 509, 583, 608.
- Ravičer, Jakov: 296, 407, 426, 445, 462, 510, 589.
- Razumovskaja, Vera: 12, 304, 324, 331, 355, 356, 406, 414, 600, 615.
- Reger, Max Johann Baptist Josef: 557.
- Reingbald, Berta Michajlovna: 332.
- Reisenauer, Alfred: 212.
- Renčickij, P.: 239.
- Rezvoj, Modest: 55.
- Richter, Elena: 14, 320, 327-329, 331, 384, 388, 389, 390, 392, 396, 399, 409, 616, 617, 618.
- Richter, Svjatoslav Teofilovič: 5, 13, 14, 272, 333, 334, 335, 336, 347, 359, 368, 369, 382, 383, 545, 611.
- Richter, Teophil: 333.
- Riemann, Hugo: 162, 163, 245, 488, 490.
- Ries, Ferdinand: 32, 60.
- Rietz, Julius: 313.
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič: 33, 122, 128-140, 291, 299, 538.
- Rjabova, Tat'jana: 10, 340, 342.
- Roizman, L.: 429.
- Rolland, Romaine: 352.
- Rooth, Georg: 189.
- Rossi, Carlo: 23.
- Rousseau, Jean-Jacques: 35, 487, 517, 518, 522.
- Rozanov, Aleksandr: 10, 348, 349, 416, 449, 459.
- Rozenov, Emil K.: 128, 238, 239, 241, 248.
- Rubens, N.: 245.
- Rubinstein, Anton Grigorovič: 3, 19, 20, 52, 53, 63, 67, 69, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 115, 122, 124, 130, 137, 139, 140, 144, 146, 151, 157, 162, 166, 172, 196, 197, 199, 219, 229, 280, 292, 324, 345, 346, 349, 350, 351, 373, 375, 380, 390, 395, 400, 401, 403, 425, 426, 427, 451, 522, 525, 599, 601, 605, 609, 624, 625.
- Rubinstein, Artur: 237, 318.
- Rubinstein, Nikolaj Grigorovič: 3, 75, 78, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 137, 351, 576.
- Rubinstein, Sergej: 463.
- Rudorff, Ernst Friedrich Karl: 313.
- Ruthardt, Alfred: 212.
- Ryb, Evgenij A.: 291, 309.
- Sabaneev, Leonid Leonidovič: 239, 255, 505.
- Sac, I.: 431.
- Šackes, Abraham Vladimirovič: 147, 148.
- Šackij, Stanislav Teofilovič: 330.
- Safonov, Vasilij Il'ič: 3, 4, 19, 103, 127-133, 135, 137, 146, 147, 151, 156, 166, 172, 229, 292, 294, 296, 323, 346, 349, 373, 375, 376, 380, 403, 406, 407, 417, 426, 432, 440, 444, 445, 446, 451, 453, 454, 462, 504, 505, 509, 510, 525, 584, 589, 591, 593, 594.
- Šaljapin, Fedor Ivanovič: 122, 140, 382.
- Samojlov, A.: 239.
- Samojlovič, Tamara: 10, 340, 342, 347, 348, 354, 415.
- Samuelson, S.: 128.
- Santis, M.: 69.
- Sapel'nikov, Vasilij L'vovič: 146.
- Sarti, Giuseppe: 25, 26, 28, 29.
- Sauer, Emil: 120, 121, 122, 332.
- Savina-Gnesina, Evgenija: 435.
- Savšinskij, Samarij Il'ič: 8, 9, 11, 12, 145, 275, 276, 277, 293, 294, 304-308, 311, 344-346, 351, 357, 359, 373-376, 379, 380, 381, 417, 430, 432, 438, 440, 441, 442, 445, 447-449, 451-454, 456, 457, 461-463, 504, 506-508, 510-514, 522, 524, 525, 535, 588, 591, 592, 594, 595, 598, 599, 602-604, 606-609.
- Ščapov, Arsenij Petrovič: 236, 249, 253, 270, 271, 378, 409, 410, 441, 444, 515, 596, 597.
- Scarlatti, Domenico: 470.
- Schlesinger, S.: 491.
- Schletzer, P.: 146.
- Schmidt, Aloys: 117.

- Schmidt, G. V.: 242, 244-247, 434, 460.
- Schnabel, Artur: 103, 107, 204, 237, 238, 285, 611.
- Schor, D.: 128, 130.
- Schubert, Franz Peter: 68, 107, 470, 500, 576, 616, 617.
- Schumann, Clara: 313.
- Schumann, Robert Alexander: 60, 63, 68, 71, 76, 77, 90, 98, 104, 126, 129, 284, 314, 354, 370, 406, 465, 470, 487, 500, 508, 524, 535, 571, 607.
- Šebalin, Vissarion Jakovlevič: 233, 234, 307, 336.
- Serebrjakov, Pavel Alekseevič: 4, 10, 11, 304, 333, 349, 350, 352, 354, 355, 406, 410, 506.
- Serejskij, M.: 239.
- Šeremet'ev (conde): 40.
- Serov, Aleksandr Nikolaevič: 65, 66-68, 75, 155, 487, 525.
- Sibelius, Jean: 122.
- Sibor [Lifšic], Boris Osipovič: 294.
- Šichmatovaja (duquesa): 313.
- Snegirev, L. A.: 60.
- Sintzev, Leonid: 275.
- Šiškin, N.: 146.
- Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič: 3, 10, 31, 118, 122, 125, 128, 141, 145, 146, 241, 281, 284, 324, 325, 356, 357, 370, 399, 406, 417, 426, 444, 505, 510, 558, 564, 571, 583, 584, 593, 602, 609, 614, 615, 620.
- Skrjabina, Vera Ivanovna: 357.
- Smirnov, Aleksej Maksimovič: 14, 155.
- Smirnov, Mstislav A.: 272, 426, 602.
- Sobinov, Leonid Vital'evič: 293.
- Söchting, Emil: 174.
- Sofronickij, Vladimir Vladimirovič: 4, 11, 145, 304, 325, 357, 359, 409, 410, 414, 420, 434, 451, 591.
- Sokovnin, A.: 10, 608.
- Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič: 4, 145, 233, 304, 306, 307, 357, 359, 410, 414, 422, 434.
- Spewitz, Danilo: 31, 64.
- Stalin, Iosef Vissarionovič: 338.
- Stanislavskij, Konstantin Sergeevič: 144, 194, 195, 229, 231, 260-265, 269, 279, 280, 626.
- Stasov, Vladimir Vasil'evič: 32, 33, 67, 68, 72, 84, 86-88, 140, 487, 525.
- Steibelt, Daniel Gottlieb: 53, 54, 61.
- Stein, Fedor Fedorovič: 139.
- Steinberg, Maksimilian Oseevič: 238.
- Steinhausen, Friedrich Adolf: 131, 173, 183, 184, 185, 186, 187, 237, 245, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 309, 541.
- Stravinskij, Igor' Fedorovič: 122, 140, 352, 564, 608, 620.
- Stumpf, Carl: 212.
- Šuvalov, Ivan (Conde): 30.
- Szymanowskaja, Marija [Blumenfeld]: 47, 53, 65, 320.
- Szymanowski, Karol Maciej: 314, 320, 614.
- Taneev, Sergej Ivanovič: 3, 4, 74, 120, 124, 125, 129, 146, 157, 238, 281, 292, 296, 297, 309, 319, 351, 368, 380, 593, 599.
- Tarnovskij, Sergej V.: 138, 166, 167, 323.
- Teplov, Boris M.: 155, 272, 365, 482, 602.
- Terminskaja, Monika V.: 92.
- Tetzel, Eugen: 188, 218, 237, 245.
- Thalberg, Sigismund: 53, 87, 88, 90, 460.
- Thibaud, Jacques: 294.
- Tiličeev, Vladimir Jur'evič: 332.
- Titov, N.: 53.
- Tkač, Jakov Isaakovič: 332.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič: 157, 158.
- Traetta, Tommaso: 25.
- Trezzini, Domenico: 23.
- Türk, Daniel Gottlob: 37-39.
- Unschuld, Marie: 105.
- Vakman, Sof'ja Borisovna: 275.
- Vallin de la Mothe, Jean-Baptiste: 23, 30.
- Vanhal, Jean B.: 53.

- Varlamov, A.: 53, 64.
- Vásáry, Tamás: 540.
- Vedernikov, Anatolij Ivanovič: 332.
- Vengerova, Isabella Afanasievna: 103, 138, 298.
- Verdi, Giuseppe: 294, 500.
- Verstovskij, A.: 47, 53.
- Vessel', E.: 99.
- Vicinskij, Aleksandr Vladimirovič: 155, 272-274, 390, 473.
- Villoing, Aleksandr Jul'evič: 3, 69, 70, 71, 87, 88, 110, 119, 127, 129, 137, 425, 426.
- Virsaladze, Anastasija Davydovna: 138.
- Vogler, Georg Joseph: 69.
- Vygotskij, Lev S.: 482-485.
- Wagner, Wilhelm Richard: 139, 140, 162, 263, 500, 576.
- Weber, Carl Maria von: 60, 68, 72, 73, 284, 500.
- Webern, A.: 409, 616, 617.
- Wienjawskij, Josef: 115, 116.
- Winkler: 298.
- Wittgenstein, Paul: 103.
- Wolff, Konrad: 611.
- Ysaÿe, Eugène: 333.
- Zak, Jakov Izrailevič: 305, 408.
- Žarkovskij, E.: 10, 340, 341.
- Ždanov, Andrej: 233, 273, 297, 307.
- Žerebcova: 298.
- Žiljaev, N. S.: 281.
- Ziloti, Aleksandr Il'ič: 3, 64, 118, 120, 122-125, 130, 140, 146, 151, 156, 157, 296, 322, 426.
- Zimin, P. N.: 56, 239, 241, 242.
- Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume: 116.
- Zverev, Nikolaj Sergeevič: 3, 31, 64, 72, 88, 117-119, 122-124, 129, 146, 151, 156, 426.

## ÍNDICE SUMARIO

---

Dedicatoria.....	iii
Índice.....	iv
Exergo.....	vii
Introducción.....	1
Justificación.....	6
Estado de la Cuestión.....	7
Objetivos.....	14
Metodología y Plan de Trabajo.....	15
Criterios Bibliográficos.....	17
Estructura de la Obra.....	19

## PRIMERA PARTE

### Sinopsis de la Teoría y Práctica Pedagógica del Pianismo en Rusia

#### Capítulo I. Los Orígenes de la Teoría del Pianismo Ruso

Sankt-Peterburg. Los Primeros Clavecinistas.....	23
Las primeras Instituciones Musicales.....	30
Las Primeras Ediciones de los Tratados Teóricos del Pianismo en Rusia.....	33
John Field y sus Discípulos.....	46
Los Tratados Pianísticos del Romanticismo.....	53

## Capítulo II. La práctica Pedagógica de los Conservatorios en Rusia

Peterburgskaja Konservatorija.....	81
En las Clases de Anton Grigor'evič Rubinstein.....	88
Teodor Leszetycki en Rusia, y su Escuela Pianística.....	103
Anna Nikolaevna Esipova, y su Escuela Pianística.....	110
Moskovskaja Konservatorija.....	115
Nikolaj Grigor'evič Rubinstein.....	119
Vasilij Il'ič Safonov, y su <i>Nueva Fórmula</i> .....	127

## Capítulo III. Los Conservatorios de Rusia al Inicio del Siglo XX

Peterburgskaja-Petrogradskaja-Leningradskaja Konservatorija.....	137
Moskovskaja Konservatorija II.....	145
Kievskaja Konservatorija.....	165

## Capítulo IV. La Teoría del Pianismo como Ciencia de la Ejecución

La Corriente Fisiológica.....	171
La Corriente Psicotécnica.....	194

## Capítulo V. La Teoría Soviética del Pianismo, y su Consolidación

La Revolución Rusa en la Educación Artística.....	223
El Sistema Soviético de Educación Musical.....	227
La Teoría Soviética del Pianismo como Ciencia.....	237
La Teoría del Pianismo Soviético de la Posguerra.....	264

## SEGUNDA PARTE

## Estudio Comparativo de dos Escuelas:

Leonid V. Nikolaev (1878-1942),

Heinrich G. Neuhaus (1888-1964).

## Capítulo VI. Leonid Vladimirovič Nikolaev. Biografía

De 1878 a 1909. Kiev-Moscú.....	291
El Conservatorio de St. Peterburg-Petrograd-Leningrad 1909-1942.....	296

## Capítulo VII. Heinrich G. Neuhaus. Biografía

Heinrich G. Neuhaus. Biografía.....	313
Los Estudios e Influencias.....	314
El Conservatorio de Kiev.....	323
Zinaida N. Pasternak.....	326
El Conservatorio de Moscú.....	329
Heinrich Neuhaus y sus Discípulos.....	331

## Capítulo VIII. Personalidad y Método

Leonid V. Nikolaev. Retrato del Maestro.....	339
Heinrich Neuhaus. El Maestro y el Alumno.....	359

## Capítulo IX. En Clase. Individualidad, Intuición y Cultura

En las Tradiciones de Anton G. Rubinstein.....	373
Heinrich G. Neuhaus en Clase.....	381
Escuela e Individualidad.....	403
Sistema Pedagógico, Individualidad y Técnica.....	409
Intuición y Cultura.....	415

## Capítulo X. Gramática de la Interpretación Pianística

Gramática musical.....	419
Postura, ¿O, Impostación de la Manos?.....	423
Impostación de las Manos en la Ejecución Pianística (1942).....	435
Fórmulas Técnicas (octavas, acordes, trinos, dobles terceras).....	449
Principios Elementales de Conducción de Voces en la Polifonía.....	456
Cultura y Movimiento.....	458
Los Estilos en la Literatura Pianística.....	465

## Capítulo XI. El Ideal Artístico

El Modelo Artístico.....	473
El Modelo Artístico de la Obra Musical.....	476
El Inconsciente.....	482
La Entonación.....	486

## Capítulo XII. Los Recursos Expresivos del Pianista

Los Recursos Expresivos del Pianista.....	503
El Sonido del Piano y la “Instrumentación” .....	504
<i>Filirovka</i> del Sonido.....	512
La Entonación en la Ejecución Pianística.....	516
El Matiz como Necesidad.....	528
El Uso del Pedal.....	533



## Capítulo XIII. Sobre el Trabajo Técnico

Sobre el Trabajo Técnico.....	537
Consideraciones Generales.....	539
La Seguridad como Fundamento de la Libertad.....	549
El Aparato Motriz.....	553
La Soltura.....	555
Los Elementos de la Técnica Pianística.....	557
La Digitación.....	575
El Pedal.....	579

## Capítulo XIV. La Evolución del Método Pedagógico

Las Recomendaciones de L. Nikolaev.....	587
El <i>Étude</i> .....	590
Cómo Trabajar con la Obra Artística.....	593
L. Nikolaev. La Evolución de sus Ideas y Método.....	600
H. Neuhaus. La Consolidación de su Método.....	612
Conclusiones.....	623
Bibliografía.....	631
Criterios Bibliográficos.....	663
Índice de Ilustraciones.....	667
Índice de Nombres.....	675